

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA**

**Sobre la Arquitectura en la definición del Paisaje  
(Apéndice)**

**Algunas conclusiones derivadas de los  
informes de los Doctores Arquitectos ponentes:**

**Emilia Hernández Pezzi  
Francisco de Gracia Soria  
Graziella Trovato**

**TESIS DOCTORAL  
MANUEL MANZANO-MONÍS Y LÓPEZ-CHICHERI  
ARQUITECTO**

**Mayo 2014**

# **Sobre la Arquitectura en la definición del Paisaje (Apéndice)**

**Algunas conclusiones derivadas de los  
informes de los Doctores Arquitectos ponentes**

## **INDICE**

<b>1.- Introducción.</b>	<b>3</b>
<b>2.- Naturaleza, artificio y paisaje.</b>	<b>3</b>
<b>3.- Elementos de significación en el paisaje.</b>	<b>15</b>
<b>4.- Figuración, arquitectura e ideología.</b>	<b>25</b>
<b>5.- Arquitectura, cosmos y trascendencia.</b>	<b>40</b>
<b>6.- Paisaje, tiempo y arquitectura.</b>	<b>57</b>

**000000000000000000**

# **Sobre la Arquitectura en la definición del Paisaje (Apéndice)**

## **Algunas conclusiones derivadas de los informes de los Doctores Arquitectos ponentes**

### **1.- Introducción.**

La lectura de los informes citados coincide en señalar una ausencia de conclusiones derivadas de diferentes razones bien fundamentadas por los arquitectos ponentes. Se indica, en primer término por la profesora Hernández Pezzi la gran extensión del texto que ofrece una profusión de datos y descripciones que lo alejan de una lectura fácil, algo que resulta contraproducente para el propio objeto académico de un trabajo como este, produciendo en ocasiones el olvido de cuestiones relevantes. Aún así, se señala también que la tarea emprendida supone también un trabajo teórico en constante desarrollo, habida cuenta de que no existe hasta la fecha una teoría del paisaje que pueda orientar y definir una investigación determinada. La cuestión es ciertamente compleja y fue objeto de aproximaciones y conversaciones amplias sostenidas a lo largo de la elaboración del trabajo con el Director de esta Tesis y profesor de la ETSAM, Ramón de la Mata Gorostizaga.

De ese modo, el tipo de metodología elegido llevó a una carga fundamentalmente expositiva en la que las conclusiones - cuando existían - se iban filtrando solapadas dentro del texto y sin una apariencia definida dentro de un corpus conclusivo. Otra cuestión señalada por el profesor Francisco de Gracia Soria es la de establecer los matices teóricos diferenciales entre arquitectura y construcción, algo que hubiese podido iluminar la reflexión, pero que se aleja de los aspectos fenomenológicos derivados de la noción de paisaje y que atienden más a la cosa construida que a la propia noción ideológica de proyecto, aunque ciertamente la cuestión planteada por el ponente abre un apasionante debate.

En tercer lugar, se ha señalado por la profesora Graziella Trovato que la ausencia de conclusiones que - dentro de un planteamiento riguroso - deberían acompañar al texto responde también a un planteamiento inicial reflexivo y quizá doméstico dentro de un trabajo que se hunde en la misma historia de la cultura, pues al fin y al cabo la herencia que se recibe como paisaje - en todos los ámbitos de aquella - es inabarcable y compleja, como lo son la propia arquitectura y las particularidades de los individuos. Sin olvidar que todo ello remite inevitablemente hacia futuras investigaciones - ése es al fin y al cabo el objetivo de toda tesis doctoral - tampoco debe olvidarse por parte del autor que esta circunstancia no impide hacer reconocibles, al menos en parte, el sentido de un trabajo como el presente, tal y como recomienda la ponente citada al inicio. Estas líneas no tienen otro fin que intentar señalar modestamente algunos resultados conclusivos, agradeciendo también el trabajo de análisis y la calificación otorgada al texto por los informantes.

### **2.- Naturaleza, artificio y paisaje.**

El análisis expuesto sobre los distintos términos de *naturaleza* conducen a equívocos significativos, de manera que se termina temiendo incluso su sola mención, algo que hace recordar involuntariamente los antiguos temores sobre la fuerza destructiva y la potencia del cosmos. Siguiendo esa idea, ese conjunto del universo conocido se asimila a lo que se ha entendido como “Naturaleza” como génesis de todo lo existente, aunque no se sepa muy bien si ese aspecto que lo cósmico presenta es algo único como posibilidad, pues podrían existir otras Naturalezas de idéntica eficacia, pero distintas, si bien se verían englobadas en la primera. Esa ausencia de precisión hace casi convenir que la idea de Naturaleza se remite a lo que es fundamentalmente desconocido pero que está, al igual que ocurre con la idea de la divinidad. No es por tanto extraño que ambas ideas se asimilen y se mezclen dentro del origen de las culturas y las mitologías. Un efecto derivado es la “naturaleza”, una trampa semántica para describir una idea fundamentalmente distinta que se refiere a la condición esencial de los seres y las cosas. La tautología puede provenir de la misma idea anterior, según la cual es la Naturaleza la que crea esas “naturalezas” de los filósofos que sirven para establecer las fórmulas tradicionales de discurso, cuando las teorías apuntan en sentidos divergentes que van desde el creacionismo - una especie de Naturaleza con derechos de autor - hasta las distintas interpretaciones sobre la



Dos imágenes del mismo escenario, la de arriba con una joven de una tribu *glaua* del Atlas, Marruecos, cerca de Tiz-n-Tichka, el "Puerto de los Pastos" de 2260 m de altitud,

Fotografía de Carlos Marcos, 2011

Fuente:

[http://blogdeviajesviajaryaprender.blogspot.com.es/2011\\_10\\_01\\_archivo.html](http://blogdeviajesviajaryaprender.blogspot.com.es/2011_10_01_archivo.html)

evolución darwiniana, pero que inciden en una serie de factores aleatorios de indudable consistencia que sugieren que esos objetos dotados de una naturaleza precisa podían ser algo fundamentalmente distinto, o simplemente no ser. La tercera falacia es sugerir el predominio de la Naturaleza como madre absoluta de lo natural entendido en un sentido sano y benéfico. Esta idea, muy en boga desde la Ilustración y luego sostenida por personajes de la enjundia de John Ruskin (1819-1900) o William Morris (1834-1896) es aún más equívoca, al dotar de sentido moral a lo que no puede tener ninguno - moral o inmoral - ya que pertenece a un cosmos sin atributos de ese género, aunque se comporte con arreglo aparente a las teorías de la física, química y matemática. Sin embargo, la cuestión es todavía incierta y las conclusiones aventuradas ya que no existe todavía una teoría satisfactoria que englobe las terribles diferencias de escala que el cosmos presenta. La cuestión lleva a rechazar todos esos términos y restringir su uso cuando se habla de paisaje: es preferible utilizar los términos de "medio físico", "objetos", o utilizar los nombres que describen a las cosas, en lugar de acudir al manejo de abstracciones que poco significan, aunque sean muy aptas para el lenguaje poético y también puedan ocupar lugares relevantes dentro de misticismos diversos (que también pueden ser de utilidad cuando no existe explicación alternativa).

Lo realmente significativo para el análisis del paisaje es destacar el binomio suscrito desde antiguo entre medio y cultura (o entre el cosmos y el hombre) que aparece en su seno dejando aparte si los paisajes son o no naturales, al utilizar un reflejo del lenguaje que no puede prescindir de sus referencias remotas de origen. la cultura es un hecho de la artificialidad y el paisaje es un objeto de cultura, precisamente porque el hombre lo interpreta sumido en su propia condición artificial como hacedor de objetos y manipulador del mundo. Las visiones del paisaje corresponden también a la artificialidad, al ser manipulaciones de la propia experiencia. Lo virginal - si existe - es inefable, ya que la propia descripción y la observación de aquello provienen de una experiencia basada en lo artificial a través de la herramienta, de manera que es antigua "visión natural" no es más que otra ilusión derivada del ansia de apropiación del cosmos que se deriva de la condición humana. Debe también significarse que esa afirmación no tiende a ser un absoluto y aunque no pueda hablarse en sentido estricto de "paisajes naturales" se encontrarán paisajes humanizados en mayor o menor medida, que pueden mantener,



Una imagen La constante Pi, en el museo de ciencia natural de Giessen, Alemania

Fuente:

<http://www.abc.es/20100917/tecnologia/hallan-digito-billones-numero-201009171052.html>

aunque sólo parcialmente, sus características primigenias. En realidad, las teorías conservacionistas deberían atender en mucha mayor medida a esa condición cambiante que el hombre y el propio cosmos imponen, acompañados de catástrofes varias con su origen en ambos: la conservación pura y simple será solamente una utopía termodinámica, pues todo tiende hacia su propia destrucción en forma de desorden, tal y como lo establece la Segunda Ley de la Termodinámica. La misma de paisaje lo sitúa justamente en la medida del hombre, aún de sus propios paisajes imaginarios o de fantasía, en los que en mayor o menor medida, la propia experiencia del mundo del sujeto define su cualidad derivada del artificio y las trampas de la memoria.

El uso del lenguaje, las leyes, las costumbres y el arte han ensalzado durante siglos las virtudes de la Naturaleza y su derivado *natural* contribuyendo al desprestigio de la artificialidad. Lo más pintoresco es que esa *naturalidad* está impregnada de una artificialidad consistente: el jardinero inglés que intenta imitar el aspecto de un bosque salvaje - pero no tanto - puede asimilarse al ecologista militante embarcado en su buque de última tecnología comunicándose a través de su teléfono equipado con *bluetooth*. En realidad, ocurre que ese cosmos ensalzado no lo es como tal - sería inútil hacerlo, por otra parte - sino el entendimiento recreado de un cosmos dotado de sentido moral por el hombre a través de planteamientos suscritos en función de épocas y culturas. El conflicto se agudiza con la asimilación de lo *natural* a lo espontáneo y sin doblez, pues eso puede atender en ocasiones a la artificialidad como ocurre con la educación y los buenos modales que reprimen comportamientos espontáneos, aunque parezcan salidos de lo más profundo de una eterna amabilidad *natural*, algo que debe sin duda ser objeto de encomio, pues resulta mucho más agradable. La discusión lleva a concluir que la propia condición de paisaje es tan compleja como el propio cosmos: paisaje es lo que se ve, pero también donde se está; es lo que se imagina y lo que se describe; también lo percibido por los sentidos, bien en presencia o en representación. Los propios enigmas entre el mundo y su representación han dado lugar a multitud de interpretaciones derivadas aunque el territorio se ha considerado desde siempre como un lugar sujeto a modificaciones por el hombre y objeto de su pertenencia, sin que nadie sepa muy bien el porqué. En cualquier caso, las mitologías - siempre temerosas sabiamente de las fuerzas de lo desconocido - imponen ciertas condiciones para su utilización, algo que ha disminuido considerablemente con la pérdida de su antigua sacralidad que había mantenido las cosas en orden hasta cierto punto.

Una forma notable del artificio es la matemática: en realidad, es el único que ha cobrado vigor constante desde los inicios de la revolución científica con el advenimiento de la llamada Edad Moderna: los números lo explican todo, y además las leyes de la ciencia son de observancia obligada en todo el cosmos, aunque tampoco se ha establecido definitivamente el corpus de estas leyes. Marco Vitruvio Polión - un arquitecto romano del siglo I - narra en el proemio del libro sexto de sus *Diez Libros de Arquitectura*, la historia del hedonista Arístipo, naufrago arrojado a una playa de Rodas. Al advertir, dibujadas en la arena, algunas figuras geométricas se sintió a salvo identificándolas como trazas del hombre civilizado, en lugar de tratar con los cíclopes y sirenas cantadas por Homero. Así, Vitruvio intuye la facultad de concepción de la forma geométrica abstracta y simple como algo propio del hombre, ya que esos signos no se producen en apariencia dentro del cosmos, que presenta formas más elaboradas y complejas. Lo inquietante es, precisamente, la ausencia de temores de Arístipo pues del hecho geométrico no se deriva condición moral alguna, pues esa condición se produce en un universo independiente que carece de una *naturalidad* propia. La cultura es compleja e imprevisible y tampoco está escrito en la *Odisea* que Polifemo no supiera geometría. La noción de la *complejidad* en sentido matemático no llegó hasta mucho más tarde con la invención de los números imaginarios por Girolamo Cardano (1501-1576) aunque esos números carecían de cualquier sentido geométrico en aquel entonces por corresponder a raíces cuadradas de números negativos, una razón por la cual no fueron aceptados hasta ya entrado el siglo XIX. La arquitectura de la evolución no parece conducir precisamente a la simplicidad, sino a la adaptación mediante artificios sutiles con un medio natural que se





Arriba:

Léon Auguste Adolphe Belly (1827–1877) *Ulises y las sirenas* (1867)  
Musée de l'hôtel Sandelin, en Saint-Omer, Pas-de-Calais, Francia

Fuente: Shuishouyue, 2013 en <http://commons.wikimedia.org/wiki/>

constituye en un singular y propio laboratorio del mundo con aciertos y errores, pero que no produce un modelo de imitación a priori. La existencia de rectas y círculos en la playa de Rodas al fin y al cabo solamente informaba de una abstracción y las abstracciones son cosas atribuidas al hombre, aunque eso no garantizaba gran cosa.

La Geometría surge de la idea de la medida de la tierra, tal y como lo indica su etimología: en general la idea era proponer una disciplina que resolviera problemas concretos relativos a las medidas de las cosas físicas mediante un cuerpo de conocimientos prácticos. El estudio de la Astronomía tratando de determinar las posiciones de estrellas y planetas en la esfera celeste serviría también como una importante fuente de resolución de problemas geométricos durante más de un milenio, pues se pensaba por alguna razón que el destino de los hombre estaba escrito en el Universo: lo más o menos desconocido, pero observable, venía así a revelar lo oculto en el futuro, una idea que aún persiste en las páginas de la prensa diaria a través de los horóscopos. Para los griegos la geometría se convirtió en la huella inexcusable del que filosofa: Platón fundó su *Academia* y tenía la Matemática en gran estima, si bien supeditada a elevar el conocimiento del alma hasta el supremo conocimiento del bien. El gusto exclusivo de Platón por la matemática pura perjudicó sin duda a las matemáticas aplicadas o prácticas, aunque en esa época no se disponía de un sistema de numeración manejable que pudiera llevar a una abstracción matemática absoluta. Los números racionales obtienen su denominación de una idea de Pitágoras, según la cual el universo es reducible a números y a sus relaciones: la realidad se podía explicar entonces a través de relaciones entre segmentos, aunque queden expresados con infinitos dígitos decimales, aunque sean periódicos. El persistente conflicto entre mito y razón estaba ya preparado de la mano de la filosofía en la época de Sócrates de manera que aparecen como fuerzas opuestas incapaces de mantenerse en su ser primigenio. Sin embargo, las matemáticas hindúes se desarrollaron apoyándose más en el cálculo numérico que en el rigor deductivo adoptando un sistema de numeración de base 10: el carácter operacional de la matemáticas hindúes iba a la par con una concepción general del número irracional, pero abierta de un modo natural al número negativo, lo cual abriría el camino del álgebra por los árabes. Egipcios, griegos y romanos utilizaban un sistema decimal, aunque no era posicional, ni poseía el cero, que no fue transmitido a Occidente hasta época medieval. La idea del valor local o posicional había sido ya un elemento esencial del sistema sexagesimal



Arriba:

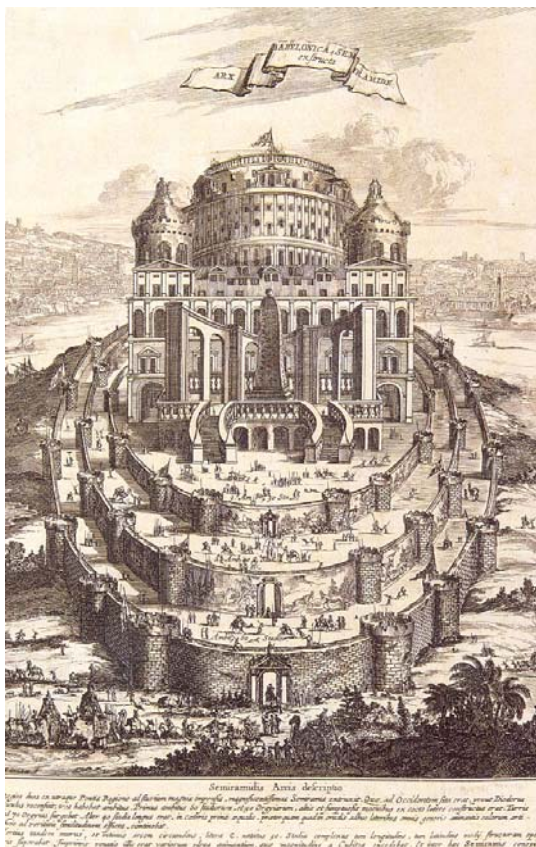
Lorenzo Lotto.(c.1480-1556)  
*Un arquitecto* c.1525-30. Gemaeldegalerie, Berlín.

Fuente:  
<http://www.proyectociclobasico.fapyd.unr.edu.ar/>

de numeración babilónico, y quizá lo que los hindúes hicieron fue darse cuenta de que esta idea era aplicable también al sistema de notación decimal para los números enteros que utilizaban.

Al-Khwarizmi (780-850), gran matemático y astrónomo persa trabajó en Bagdad para Al-Mamún, el gobernador que aparece citado en “Las Mil y una noches”: su obra se conoce a través de versiones latinas del siglo XII: en dicha obra se explica la forma de representar números usando el sistema y las cifras hindúes, así como la forma de hacer las cuatro operaciones. Al-Jwarismi usó la palabra árabe “sifr”, que significa vacío, para referirse al cero, aunque desde el Renacimiento se nombra con la palabra “cifra” y sus derivados al resto de los números dígitos en Europa, algo que sugiere la importancia conceptual del cero, un nombre árabe que ha acabado siendo usado para referirse al resto de los números. La palabra castellana “cero” deriva también indirectamente de ese vocablo en la versión de “zephyrum” —usada por Leonardo de Pisa (c.1170-1240) “Fibonacci” en su *Liber Abaci* de 1202, con el triunfo final del sistema indo-arábico en Europa, a todo lo largo del siglo XIII. En cualquiera de los casos, la Matemática tiende a construir geometrías anticipatorias de la realidad, bien mediante inducciones como la del matemático alemán Carl Friedrich Gauss (1777-1855) para construir espacios pluridimensionales, o bien generando clases de números que puedan definir espacios abstractos que no pueden ser llamados propiamente “geometrías” pero que funcionan en los términos de la abstracción numérica. Los propios números son los ladrillos de la Matemática, pero sólo informan de algunos aspectos de la realidad. Al igual que sucede en la Arquitectura, esos ladrillos requieren una organización - una estructura - que permita expresar y apreciar sus términos de esa propia realidad. A la inversa, el propio número en sí mismo tiene su propia estructura que lo explica, pero que no va más allá de su propia consistencia intrínseca, por sutil que sea. Aunque los números naturales reciben su nombre por ser los primeros que se utilizaron son en realidad muy abstractos, pues entre dos números naturales consecutivos existe una serie infinita de números reales, racionales e irracionales: los números naturales hacen así el papel de estaciones situadas a distancias iguales, aunque esa distancia sea realmente incognoscible. El propio aspecto informa sobre la estructura del número mediante el uso de una notación adecuada, particularmente desde el invento del uso del “0”: aunque parece dudosa su condición de número, salvo por su utilidad que permite la realización de operaciones sin el uso de ábacos. Sin embargo un número como ese que representa el vacío (o la ausencia de número) se constituye en la base fundamental del cálculo en Europa a partir de Fibonacci y obviamente en la base de la computación contemporánea.

Las ecuaciones diferenciales - a partir de su primera utilización en 1671 por Isaac Newton (1642-1727) - han



La ciudadela de Semíramis en Athanasius Kircher: *Turris Babel* (1679). El polígrafo y erudito jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), publica en Amsterdam su estudio sobre la Torre de Babel. La obra cumple con todos los tópicos que se le exigía a un genio enciclopédico durante el Barroco: un fuerte y detallado carácter descriptivo, capacidad para sintetizar y armonizar y un cierto tono científico en el análisis de las lenguas y, ante todo, a sus teorías sobre la lengua originaria o adánica.

En Éfeso estaba el Pentáculo de la Luna, que era el Templo de Diana Panthea, construido a semejanza del universo. Había un domo que coronaba una cruz, con una galería cuadrada y un recinto circular. En la mitad del cuadrado se elevaba una pirámide trunca, sobre la que había un carro con cuatro caballos, enjaezados para formar una cruz. Las Pirámides eran el Pentáculo de Hermes o Mercurio. El Júpiter Olímpico era el Pentáculo de ese dios. Los muros de Babilonia y la ciudadela de Semíramis eran los Pentáculos de Marte. En fin, el Templo de Salomón —el pentáculo universal y absoluto destinado a reemplazar a los demás— era, para el mundo gentil, el terrible Pentáculo de Saturno.

Éliphas Lévi, *Historia de la magia: con una clara y precisa exposición de sus procedimientos, ritos y misterios*, Editorial Kier, 1988, p. 107

Fuente de la imagen y de las citas:  
<http://jorgeledo.net/2009/02/athanasius-kircher-turris-babel-167/>

constituido sido una gran fuente de problemas, pero también una fuente de creación matemática. Surgen de muchas clases de situaciones, pero una categoría ha sido especialmente significativa en el desarrollo del pensamiento relativo a los problemas del cosmos: son los denominados “problemas de máximos y mínimos”, derivados a partir de lo que parece describirse como una tendencia constante de la naturaleza a trabajar con el mínimo de esfuerzo posible. La indolencia de la naturaleza o «principio del esfuerzo mínimo», hace referencia tanto al equilibrio estático como al dinámico: el estado de calma sigue al bullicio o la gravedad. El principio de maximizar y minimizar a través de las ecuaciones diferenciales puede aplicarse a situaciones específicas incluso antes de que ocurran. Al diseñar un puente, por ejemplo, puede imaginarse el puente ya construido y después buscar el estado de equilibrio que alcanzará cuando actúe la carga. Si el equivalente matemático de «supóngase que la tasa de variación es igual a cero» resulta ser una ecuación sin solución, significa que el puente no encontrará ningún punto de apoyo sino que se romperá ante la carga. Después de variar el diseño, se podrá probar de nuevo, experimentando mentalmente con la carga y el material a través del sistema de ecuaciones de equilibrio establecidas. Parece, sin embargo, que esa aparente simplicidad del esfuerzo mínimo se asienta sobre un sistema complejo cuya expresión puede ser expresada en términos numéricos de forma solamente aproximada.

La forma en si misma se provee de una misterio que la del cual la matemática proporciona un indicio que es también formal en su expresión, pero que no se corresponde jamás con un universo de proporción exacta, tal y como los griegos lo pudieron imaginar, antes y después de Pitágoras. En un mundo misterioso se solapan las ideas de la equivalencia entre el infinito y la divinidad: lo muy grande como el conjunto de todas las cosas en su extensión, también incluye lo muy pequeño, una idea que ya se encuentra en Nicolás de Cusa (1401-1464) que señala cómo en Dios coinciden lo máximo y lo mínimo, y que el mundo objetivo de las cosas así como el mundo subjetivo del espíritu humano corresponden en la estructura de sus producciones a la estructura de lo divino: por consiguiente, tienen que encontrarse lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande como realidad en cada cosa del mundo objetivo y como concepto de la especulación matemática del espíritu humano.





Arriba:

Pueblo en el Valle de Rheris, en la región de Er Rachidia, Marruecos: los pueblos fortificados se suceden en el valle del Rheris, así como a lo largo de la mayor parte del sur marroquí.

Fotografía de Yann Arthus-Bertrand (Paris, 1946) en su presentación *La Tierra vista desde el cielo*, Praga, 2008

Fuentes:

<http://www.earthfromtheair.com/>

<http://ultra.com.mx/radio/index.php/la-miscelanea/item/1966-fotos-que-son-imposibles-de-ignorar>

El infinito actual que habita en el *Aleph* está prefigurado desde los momentos iniciales del cuento borgiano, y de igual manera que ocurre en *La Biblioteca de Babel* se asiste a una demostración que se formula mediante aproximaciones sucesivas. El cuento se inicia con la muerte de Beatriz, la protagonista, y los cambios que ese hecho produce en la red de causalidades en el universo; la mujer y su propia vida se configuran como un recuento de eventos que encuentran en el instante de la muerte un lugar para el recuerdo simultáneo; también la referencia al viaje como modo de conocimiento proporciona la noción de que ese “conocimiento sin movimiento” es otra de las virtudes del relato. Un último apunte de Borges sitúa el asunto en términos poéticos a través de su alter ego Carlos Argentino Daneri, que escribe unos versos cuya intención verdadera es concentrar en él toda la historia y la geografía del orbe para anunciar la imposibilidad del lenguaje para contener todas las cosas. El aleph se convierte en el “innombrable” o el “inenarrable” ya que es ilimitado e infinito: por ello, cualquier intento de enunciarlo mediante un lenguaje supondría un fracaso, pues el concepto se resiste a caber dentro de los límites de los lenguajes humanos para convertirse en algo divino e inalcanzable. El aleph contiene así todo fuera del espacio y del tiempo; lo sucesivo del lenguaje se contrapone a lo simultáneo de la presencia del aleph y no es posible reconciliarlos.

Esta paradoja parece encontrar también una similitud formal con las ideas de matemático polaco Benoît Mandelbrot, (1924-2010) principal creador de la geometría fractal y su incidencia en el mundo natural. En 1977 publicó su libro *Fractal Geometry of Nature*, en el que explicaba sus investigaciones en este campo, interesándose por cuestiones que nunca antes habían preocupado a los científicos, como los patrones por los que se rigen la rugosidad o las grietas y fracturas en la naturaleza. Mandelbrot sostenía que los fractales, en muchos aspectos son más *naturales* - y por tanto mejor comprendidos intuitivamente por el hombre - que los objetos basados en la geometría euclidiana, que han sido introducidos artificialmente. La geometría fractal trata de describir objetos cuya forma es muy irregular, algo que en términos simples se traduce en la propiedad de la autosimilitud por la cual la forma del conjunto presenta el mismo aspecto al ser observada a distintas escalas. Jorge Luis Borges propone en su relato *El Zahir* otra representación del universo que se contiene a sí mismo a la manera que lo hace un objeto fractal. Zahir y Aleph son infinitos dados en el acto pero, paradójicamente, se construyen a partir de procesos iterativos, y de esa forma pueden verse como ejemplo de esos objetos ideales cuya materialización supone un artificio para el relato. El asunto parecía apasionar al célebre escritor argentino y en otro relato bautizado como *La escritura del dios* Borges pone de manifiesto otro asunto inenarrable como es la revelación divina, ya que si procede del dios, no podrá expresarse en el lenguaje de los hombres: la sentencia proferida se constituye así en el Universo mismo. La idea enlaza con lo expuesto por el filósofo Oswald Spengler (1880-1936) en *La decadencia de Occidente* al señalar como el número tiene gran afinidad con la palabra en su papel de concepto para entender como en el de signo para comunicar y de hecho limita las impresiones del mundo evitando lo inaprehensible e inexplicable. El número con el que trabaja el matemático es como la palabra pensada, dicha o escrita, un símbolo óptico sensible y comunicable, una cosa que la visión interna y externa puede captar y en la que aparece inevitablemente realizada la limitación. Los absolutos no pueden ser nombrados desde el lenguaje más que por aproximación, el todo no está en la palabra todo, el universo no está en la palabra universo, el infinito no está en la palabra infinito. Se podría decir que esto es aplicable a cualquier sistema comunicativo, pero aquí la distancia entre el concepto y su representación es mucho más grande. La solución planteada en el relato ante este problema es propiamente la revelación, que implica tenerlo todo en un único momento,



análogamente a lo que sucede con el aleph, solo que la primera se da en el tiempo y el segundo en el espacio. Ese momento de revelación no existe para perdurar, pues el dios no necesita de los hombres para existir y Borges presenta aquí el artificio de la escritura como único medio para que la revelación se extienda en el tiempo. La escritura del dios se convierte así en la metáfora de la imposibilidad del hombre como ser en el tiempo para acceder a lo divino; si Dios es un ser absoluto, sus atributos necesariamente son absolutos, y lo absoluto está lejos de las posibilidades humanas. Ninguna obra se parece sustancialmente al paisaje que le sirve como modelo instantáneo, al igual que los buenos retratos no captan el instante, sino la realidad del sujeto. Algo parecido ocurre con las fotografías: algunas no parecen buenas porque en realidad no presentan al sujeto como es; en realidad, nada ajeno presenta al sujeto como es sino como quiere ser en manos de alguien. Las técnicas modernas de modificación y retoque que pueblan libros y revistas hacen aún más abusiva esa práctica, de forma que ya lo que se ve no es la persona, sino lo que el público quiere ver a través del filtro comunicativo manipulado de forma que presente el producto ideal para consumir. La abstracción matemática conduce a espacios que están más allá del paisaje: un paisaje que ya solamente es mental que conduce al principio: no existen huellas reales, no existen líneas rectas, no existen esferas ni cuadrados perfectos; solamente ideas en la mente, abstracciones que hacen que esas ideas tomen formas que el medio adapta.

Nadie sabrá dibujar una línea perfectamente recta; todas tendrán esa pequeña imperfección que las aleja del ideal y las lleva a su perfil complejo, a la medida de la costa y a la concepción del límite, un lugar al que, por definición, jamás se llega. Sin duda, Aristipo tenía su razón; en Rodas existían filósofos abstractos, pero eran solamente hombres que especulaban con las ideas, una razón claramente insuficiente para disipar su temor, aunque finalmente se salvara con todos sus compañeros. Los paisajes - al ser productos de la cultura - tienen también esa condición abstracta, de forma que nunca existirá un paisaje igual a otro, pues el propio aire, la luz y las condiciones que rodean al observador cambian en cada momento. Pero el propio sujeto también cambia y es mutable sin ser consciente de ello y esa mutabilidad es literalmente la que le permite seguir viviendo. La interrupción de esa mutabilidad por un fenómeno ajeno o propio, un accidente o una enfermedad, retrotrae la consciencia de la eterna fragilidad y también de su condición mutable. También de la imposibilidad final de la comprensión del espacio y del tiempo, que se miden mediante ejemplos que evitan el conflicto.

Arriba:

Johannes Vermeer van Delft (1632-1675). *El geógrafo*. c.1668-69. Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Fuente: <http://www.proyectociclobasico.fapyd.unr.edu.ar/>



Arriba:

Una ascensión al Mont Ventoux (Carpentras, Vaucluse, Provenza, Francia) durante el *Tour*.

Una de las principales características de esta mole, llamada también el *Gigante de Provenza*, es su característico paisaje lunar, su cima pelada, su escasa vegetación. Su desolación nada tiene que ver con el viento: si hay pocos árboles no es por otro motivo que por la proximidad histórica de los astilleros de la ciudad de Toulon, ya que durante años se usó la madera de sus árboles para la construcción de barcos. Otro de los puntos característicos del Mont Ventoux en la actualidad es la antena de comunicaciones que lo corona, instalada en los 60. Antes, se construyeron una estación meteorológica y una capilla. Al Mont Ventoux se puede ascender por tres sitios: por el sur, desde la localidad de Bédoin. Es el ascenso más habitual y también el más duro. Son 1.610 metros de ascensión en 22 km, con una pendiente media del 7,6%. Es la que más afectada se ve por las fuertes rachas de viento. El ascenso norte, desde la localidad de Malaucène, es más suave que el anterior. Por último, la vertiente este, desde Sault, si bien la última parte del ascenso es la misma que la de la vertiente sur.

Fuente de imagen y cita en:  
<http://blogs.20minutos.es/quefuede/2013/06/17/santuarios-del-deporte-mont-ventoux/>

No existen dos individuos que vean el paisaje con los mismos ojos pues la percepción es un fenómeno propio de la conciencia individual, de modo que esa abstracción también se produce en términos de series de individuos y la aprehensión de esa globalidad siempre resulta onerosa. El paisaje existe solamente cuando el hombre lo percibe, como en el ejemplo de Petrarca en su célebre ascensión al Mont Ventoux: un viaje en el tiempo puede parecer tarea imposible, y aún en ese caso el sujeto es hijo de su tiempo, de modo que resulta inútil intentar ver los paisajes a la luz del antiguo. El paisaje es siempre contemporáneo por definición, aunque su presencia está poblada de contemporaneidades sucesivas. Precisamente esa es la frecuente paradoja que suscitan las visiones anacrónicas que pueblan algunas pantallas: un paisaje nunca es reducible a su fisicidad estricta pues la transformación de un territorio en paisaje supone una metamorfosis cultural que viene dada por la mano del hombre.

Durante mucho tiempo, Occidente fue víctima de un dogma estético: el arte debe imitar a la Naturaleza. Sin embargo, ese principio se inscribe en un tiempo y en área limitados: el descubrimiento de sociedades diferentes permite revisar la propia cultura artística; incluso en el propio arte occidental, si se exceptúan la pintura y escultura, las artes no fueron nunca imitativas de la naturaleza, por no nombrar a otras no menores como son la arquitectura y la música que poseen connotaciones abstractas y simbólicas. Pero la pintura aún desmiente su propio designio; la propia pintura realista transfiere el modelo a un elemento abstracto bidimensional como la tela. Un estudio en primer plano del mundo de la pincelada, informa felizmente del carácter abstracto interpretativo de cada obra, la pincelada es abstracta y el resultado una ilusión pintada. Sin embargo, el hecho mismo de representar es ya suficiente para arrancar su propio ser a la naturaleza y la imagen pictórica se convierte en una especie de ironía establecida en detrimento del mundo exterior. La explicación de ello es que el artista no tiene por qué repetir el modelo de la naturaleza: su vocación es más bien negarla, neutralizarla hasta producir modelos propios que permitan obtener una idea sobre ella. Parece así que el Arte adoptara un papel hipócrita, simulando imitar para limitar de ese modo las pretensiones de la naturaleza, conteniendo su exuberancia y su desorden, imponiendo su sentencia, la moda o cada modelo de aprehensión. Son conocidas las imposiciones de magnates y poderosos, y también son conocidas las formas de evasión de los artistas para mostrar lo que solamente les interesaba, alejándose de las ideas de sus clientes. Hay que señalar, sin embargo, que la Arquitectura - entendida ahora como pensamiento que se impone en el medio - es un acto individual de la conciencia del sujeto: lo que ocurre es que éste no es un sujeto único, sino un sujeto que trasciende dentro del paisaje; son, en consecuencia, muchos los sujetos que



Arriba:

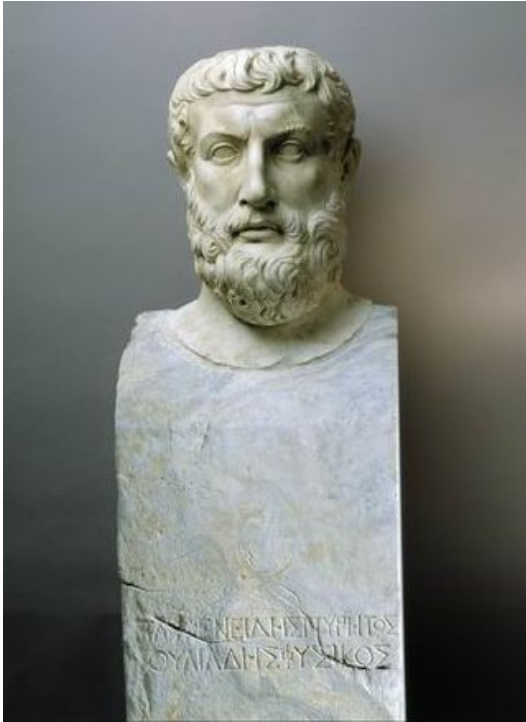
Dolmen en Otoño, Caspar David Friedrich (1774-1840)  
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden © Wikimedia  
 Commons

Fuente:  
<http://marquesdetamaron.blogspot.com.es/2014/05/los-tres-silencios.html>

asisten al acto a lo largo del tiempo - de los distintos tiempos de la obra - de manera que al acto puro de creación se le otorgan el del propio transcurso e instalación del objeto y otro decisivo y fundamental que se otorga mediante el reconocimiento de esa arquitectura. Como ocurre con el Arte, el fenómeno es individual como acto de la conciencia, pero también colectivo en sus protagonistas para - finalmente - volver a su ser primigenio íntimo y egoísta del reconocimiento por el individuo. Dentro de este viaje, el pensamiento ocupa un lugar primordial como génesis: sin él la Arquitectura no existe, aunque ese pensamiento en ocasiones esté en un sujeto y todos o algunos de los sujetos que piensan y moran, de manera que esas ideas iniciales - a veces rechazadas y otras exaltadas - se convertirán en parte del espectáculo y de la propia existencia, por mor de los que finalmente entienden. En ese caso es la propia Arquitectura - entendida esta vez como pensamiento y hecho construido - la que se apodera y envuelve el paisaje, definiéndolo y configurándolo quizá definitivamente. Parece que la el mundo y su forma de verlo es, decididamente una función de cada hombre, de cada época y de cada cultura - es decir, de todos los individuos - y eso significa que hay que volver atrás para encontrar una historia que permita una interpretación estética de la cuestión. La lectura de un poema o la contemplación de un cuadro ofrecen la consciencia de lo impensable que el propio razonamiento no alcanza a producir. Ese es el motivo por el cual no se puede ser artista y crítico, y lo que explica que los autores sean tan malos críticos de sus propias obras. El objeto de la música es hacer oír lo inaudito, el fin de la poesía es hacer pensar lo impensable y acaso el objeto de la pintura no sea otro que hacer ver lo invisible. El poeta anota una frase casual, un equívoco, un fragmento que es ya casi un poema, algo que indudablemente impone la destrucción de lo real para erigir otra realidad. Importa poco que los artificios sean conocidos si el efecto resulta irresistible.

Lo mismo sucede con la Naturaleza: un lugar se percibe estéticamente a través de un mecanismo que empezó a denominarse "paisaje" - solamente como forma de representación - a partir de finales del siglo XV. Utilizando una idea de Charles Baudelaire (1821-1867) sobre el uso del maquillaje, podría articularse un binomio en donde el territorio viene a ser en su sentido estricto la materia prima - el cuerpo vivo o inerte - sobre el que se aplica una sustancia que lo convierte en algo fundamentalmente distinto. El medio físico carece de intención y tampoco puede poseer un sentido concreto: solamente empieza a ser un sujeto estético a través de la interpretación. Al igual que ocurre con un modelo, el país no se convertirá en paisaje más que bajo esa condición externa que el sujeto le otorga. En este sentido, la discusión filológica no supone más que la





Arriba:

Busto atribuido a Parménides según la inscripción griega. Fue hallado en una excavación en Velia (antigua Elea, Magna Grecia) realizada en 1962.

La inscripción reza: “Parménides hijo de Pyres filósofo de la naturaleza”: La escultura - fechable en época augústea según los especialistas - es poco probable que pertenezca a una imagen real del filósofo, y quizá se base en la del epicúreo Metrodoro. (331/0 a.C. – 278/7 a.C.)

Fuente: [http://belcikowski.org/la\\_dormeuse/parmenide.php](http://belcikowski.org/la_dormeuse/parmenide.php)

Bib. Jean Bollack, *Parménide, de l'étant au monde*  
Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre  
Edition Verdier/poche, 2006

incorporación de un dato descriptivo otorgado a algunas representaciones, pero no puede ir más allá de la definición que incorpora. La propia noción de sujeto referida en el tiempo abarca la multitud de miradas que se enfrentan al cosmos, un objeto que se sitúa en el límite de lo artístico, ya que no puede por sí mismo poseer un reconocimiento inicial sin el concurso de los individuos que lo observan o lo habitan. De ese modo, la creación de un paisaje dependerá de un reconocimiento otorgado que se produce en el tiempo y que le da una primera y fundamental connotación histórica, un territorio impregnado sin ninguna duda de artificialidad. El paisaje - mucho más allá del punto de vista contemplativo y de sus representaciones - se aproxima a una interpretación del territorio por el individuo que abraza todos los aspectos de la cultura. Es evidente también que, dentro de ese escenario que la memoria física del dato proporciona, siempre se encontrará algún detalle que proporcione un dato estético, algo que a veces es del todo imprescindible para percibir las características propias de un territorio desde el lado de la fruición. El espectador que reconoce un país como algo que puede entrar en su mundo emocional ya está tomando partido por una opción estética independiente de la visión utilitaria del medio productivo, una visión histórica y estética que preludia, en su caso la aparición del paisaje como una recreación individual del artista o del poeta. Está claro también que la arquitectura incide en el medio físico mediante distintas variables: el hecho simple de la contemplación supone interponer alguna leve modificación que lo permite y exploraciones, sendas, vías y caminos la otorgan esa cualificación artificial. En cualquier caso, parece también que todo paisaje es imaginario en alguna medida, alimentado como está en su raíz por los mitos creados por los hombres para explicar su oposición a la Naturaleza. El misterio de la geografía va unido a la relación de amor y temor hacia lo desconocido de maneras que *mythos* y *logos* vienen aquí a superponerse como herramientas de discurso desde muy antiguo, tal y como lo establecería Martin Heidegger (1889-1976) en su comentario al *Poema* de Parménides<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Heidegger, M. ¿Qué significa pensar?, Buenos Aires, Nova 1964. pg. 82



Andrea Palladio (1508-1580) - un seudónimo de su verdadero nombre *Andrea di Pietro* - fue uno de los principales arquitectos y también teórico de la arquitectura del Renacimiento. La magnitud y calidad de su obra lo convertirían en el arquitecto más importante de la República de Venecia, en cuyo territorio realizó villas, iglesias y palacios, principalmente en Vicenza, donde se educó y vivió. Su tratado *Los Cuatro Libros de Arquitectura* ( 1570 ) tuvo una decisiva influencia en todo Occidente y la imitación de sus modelos daría también origen a un estilo palladiano - con una especial influencia dentro de la arquitectura británica - destinado a durar tres siglos. Un autor de la categoría de Wolfgang Goethe (1749-1832) hace una glosa de su figura durante su estancia allí, en los siguientes términos:

"Observo algo divino en sus proyectos, tanto por la fuerza de un gran poeta como por la verdad y la ficción con la que trae una tercera realidad, fascinante en su existencia ficticia." (Goethe W. *Il Viaggio in Italia Incontro a Vicenza. Sguardi su Palladio* 19-25 settembre 1786.)

Arriba:

Retrato al óleo de Andrea Palladio en una copia del siglo XVIII, debida a G.B. Maganza, Villa Valmarana "ai nani", Vicenza, Veneto, Italia.

Se trata de una de las pocas imágenes existentes del arquitecto a la cual los especialistas conceden valor histórico, pues muchas de las publicadas tienen validez dudosa.

Fuente: <http://www.comitatinazionali.it/genera.jsp?id=209#> en <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Palladio.jpg>

El hombre otorga también - en cierta medida - la propia dimensión del paisaje, su conservación y destrucción, su mantenimiento y las operaciones que pueden incidir sobre él, aunque todas esas son variables arquitectónicas de operaciones concretas que se solapan con el aumento del desorden. En general es el propio arte quien determina finalmente la condición de Naturaleza, tal y como intuyó Oscar Wilde (1854-1900): no podía ser de otro modo, al tratarse de un concepto creado para explicar el cosmos inescrutable. Paisaje en sentido general será entonces algo que puede ser interpretado, debiendo también incluirse en ese punto lo que la memoria rescata de los posibles acontecimientos sucedidos. Por ello, dicha interpretación determina obligatoriamente la percepción de la accidentalidad como informante de la morfología de la cosa y esa accidentalidad sobrepuesta y variable en ocasiones determinará la cualificación formal de uno u otro paisaje, algo que surge de una intervención externa, como es el caso de la arquitectura, pero que también podría asimilarse a los trazados de cultivos, la parcelación, la plantación y cualquier cosa que dilate y modifique ese sustrato primigenio natural, cosas que al fin y al cabo pertenecen a la propia arquitectura del paisaje.

La arquitectura escenográfica - algo concebido en principio solamente para el espectáculo - juega precisamente con la capacidad que el sujeto tiene para penetrar en un universo imaginario que propone un fondo o un interior que no existen en realidad pero que sí lo hacen en la imaginación del sujeto: algo parecido ocurre con un explorador aventurero que se interna en un paisaje al intentar verificar el sentido de ese fondo o estructura para así colmar el vacío que le produce el espectáculo del paisaje como una escenografía ignota. Se ve así como el paisaje dispone también de esa connotación teatral en el tiempo y en el espacio. De igual modo, ese carácter teatral de la noción de paisaje permite situar en su interior a elementos móviles o sujetos característicos que refuerzan en ocasiones su propia morfología para el observador y también el uso de sujetos humanos, míticos, o animales recreados por los artistas, reconoce esa característica del paisaje como elemento susceptible de albergar acontecimientos que lo dotan de un aspecto temporal consustancial al hecho de la observación.



El Teatro Olímpico es primer y más antiguo teatro cubierto de la era moderna. Palladio - que había vuelto a Venecia en 1579 - desplegaría aquí todos sus conocimientos sobre los teatros clásicos basándose en Vitruvio y en las propias ruinas de elementos romanos, aunque su inconfundible lenguaje lo separa de cualquier modelo anterior. Como creador e intérprete libre de arquitectura, su ejemplo vino a iluminar los modos heredados posteriores que reflejaron la influencia del maestro. El edificio, realizado sobre un complejo medieval preexistente, fue una encargo de la *Accademia Olimpica* para la puesta en escena de comedias clásicas. Se inició en 1580 - el mismo año de la muerte de Palladio - que no la vería concluida. El trabajo fue completado Silla, hijo de Palladio, y finalmente por Vincenzo Scamozzi (1548-1616), también arquitecto y conocido tratadista, que sería autor de las famosas escenas de madera en escorzo, las únicas conservadas de la época. Desde su inauguración el 3 de marzo de 1585 - con una función del *Edipo Rey* de Sófocles - Teatro Olímpico de Vicenza se lo considera como una de las obras señaladas del maestro, junto con Villa Capra *La Rotonda*, la *Basílica* de la ciudad y el cercano Palacio Chiericati.

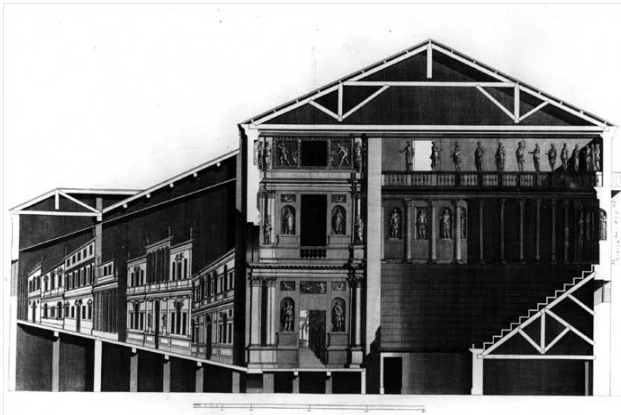
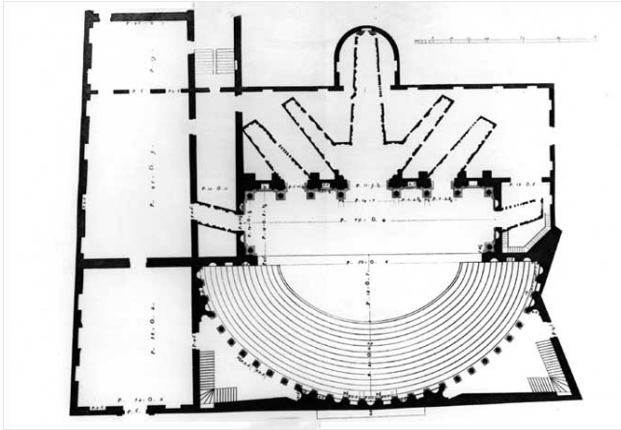
Arriba: *Teatro Olimpico*, interior, Vicenza, Italia. Photo: Frode Inge Helland, 1968,  
<http://it.wikipedia.org/wiki/File:1968Italia1081.jpg>  
 Abajo: Vicenza, *Teatro Olimpico*, La escena de madera de Vincenzo Scamozzi, feb. 2006  
 Fuente: Gvf. Modified by Marcok / It.wikipedia.org

### 3.- Elementos de significación en el paisaje.

Igual que no existe aún método establecido que indique los pasos a seguir para estudiar las sociedades, tampoco existe uno que oriente sobre cómo estudiar el paisaje en su conjunto: los análisis incluyen ocasionalmente diferentes disciplinas, creando áreas en las que la cultura aparece como una acumulación de observaciones y juicios agrupados en tomo a un esquema. Nuestra época proporciona del mismo modo una notable acumulación de conocimientos en lo que se refiere tanto a la tecnología como a los diversos medios disponibles para la exploración del cosmos: este bagaje no excluye, sin embargo, la cuestión de un hecho importante: el hombre es miembro de una especie que no ha experimentado cambios notables, y que comparte una conciencia común apoyada en sustratos inconscientes de conducta. Aún así, cuando se bucea en el pasado, aparecen productos que parecen provenir de una mentalidad muy distinta a la actual y cabe plantear si ello refleja una actitud diferente en lo relativo a las cuestiones fundamentales de la existencia. Es cierto también que muchos modos de pensar antiguos todavía perviven dentro de un ámbito general que podría definirse como *pensamiento primario*, manifestado comúnmente en una serie de símbolos que inciden sobre el sujeto y antes los cuales aquel reacciona particularmente en los momentos de conflicto, en los que aflora en la conciencia una aceptación según la cual en los fenómenos y en el mundo de lo inanimado reside un poder tangible. La imaginación vacila entonces y duda entre recoger e interpretar la realidad o evadirse hacia esos mundos de mitos y fantasía: se debe ser consciente, en consecuencia, que recrear las imágenes del pasado puede no concordar con los hechos reales y, en ocasiones - por más que se intente - aquellos carezcan de sentido al estar bañados por la ficción histórica como una moderna forma de relato mitológico: parece así que el sujeto carga también con la responsabilidad de llevar siempre consigo los medios para sobrevivir a un mundo interior imaginario poblado de lugares, seres, situaciones y relaciones invisibles. En consecuencia, tal y como han intuido los antropólogos, se tendría que tener el mismo cuidado al estudiar las sociedades del pasado que cuando se analizan sociedades del presente diferentes a la propia, ya que el tiempo ha destruido la mayor parte de las evidencias de un pasado distante. Tampoco hay que alejarse mucho para encontrar ejemplos de la mezcla de razón y mito y su incongruencia aceptada: los conocimientos nuevos se asimilan creando mitos menores que alimentan modelos de pensamiento, como una faceta creativa del antiguo pensamiento primario, aunque no sea de

:





La *Accademia Olimpica* (Vicenza, 1555) incluía entre sus fines la promoción del teatro y Palladio - uno de sus fundadores - proyectaría distintos escenarios efímeros en la ciudad hasta obtener autorización en 1579 para un emplazamiento permanente dentro de un antiguo reducto medieval, varias veces reutilizado como polvorín y prisión. Tras haber fallecido en 1580, el trabajo sería continuado por su hijo Silla hasta en 1584, si bien limitado al auditorio con su logia y el proscenio. El problema surgió al realizar la escena perspectiva según la idea inicial, pero de la cual Palladio no había proporcionado información detallada, y fue entonces cuando Scamozzi idearía unos bastidores de madera de gran efecto ilusionista realizados con cuidadísimo detalle que serían utilizados para la función inaugural, además de hacer algunos ajustes al proyecto. Estudios recientes han demostrado que el proyecto de Palladio original proponía una única perspectiva desarrollada en la puerta central de la escena, mientras que las dos aberturas laterales se disponían telones de fondo pintados, correspondiendo también a la idea original el sofito situado sobre el proscenio.

#### Bibliografía.

Lionello Puppi, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Neri Pozza, Vicenza, 1973.

Remo Schiavo, *Guida al Teatro Olimpico*, II ed., Accademia Olimpica, Vicenza 1986.

Licisco Magagnato, *Il Teatro Olimpico*, a cura di Lionello Puppi. Contributi di Maria Elisa Avagnina, Tancredi, Carunchio, Stefano Mazzoni, Milano, Electa, 1992 («Novum Corpus Palladianum»).

Arriba:

Planta y sección; Teatro Olimpico (Vicenza), di Andrea Palladio. Dibujo de Ottavio Bertotti Scamozzi 1776.

Fuente: <http://www.cisapalladio.org>

buen tono emplear la palabra “mitología” para referirse al conjunto de los últimos conocimientos racionales. El llamado progreso brinda así la oportunidad de elegir cada propio mito desechando aquellos que parecen inapropiados, pero las culturas antiguas y las primitivas que aún subsisten muestran el funcionamiento de los procesos despojados de los adornos del saber moderno, revelando que las sociedades han surgido y han prosperado durante largos períodos sin poseer ningún conocimiento cierto del mundo, algo que lamentablemente subsiste en gran medida. En realidad, el hombre se sigue enfrentando a la misma experiencia básica: la de ser un individuo de importancia extraordinaria para sí mismo que contempla el mundo de la vida cotidiana dentro de una sociedad más amplia, provista de una cultura y unas instituciones en común, mientras que otras sociedades más lejanas quedan fuera de la propia, y todo ello enmarcado en el contexto del cosmos, de las formas del azar, la fortuna, el destino, la voluntad y otras cuestiones que se le escapan. Así, el hecho de poder continuar se debe fundamentalmente al modo de seleccionar algunas experiencias entre las múltiples que se arremolinan, estructurándolas mediante pautas. Esas pautas y sus respuestas - que no subsisten en la palabra, pero que sobreviven al transformarse en instituciones y monumentos - son lo que se denomina, en términos generales, cultura. La cultura empieza siendo pues una terapia que impide que la información acabe por abrumar al individuo, al clasificar algunos elementos separándolos por su importancia y desechar otros por su trivialidad, y eso es lo que otorga un sentido al cosmos que cada cual puede imaginar y vivir.

En la práctica, ambos elementos - sociedad tangible y estructuración intelectual - se mezclarán continuamente y, aunque las diferencias se combinan hasta extremos inconcebibles, las normas de la sociedad se refuerzan por una serie de ideas codificadas, o lo que viene a ser lo mismo, mediante ideología. Un elemento fundamental del pensamiento primario consiste así en formar parte de un grupo mayor con una identidad propia que proporciona al individuo un medio poderoso y fascinante de ordenación mental para responder a la sempiterna pregunta de quien es cada cual, de modo que la cultura se produce como un fenómeno colectivo que refuerza los lazos de identidad por medio de mitos y símbolos que son material propio de la ideología. A partir de esa





Escena del *Teatro Olimpico*, Vicenza (1580-1585)  
Fuente: Tango7174, 2007, <http://it.wikipedia.org/wiki/>

estructura, los individuos más ambiciosos sentarán una base de poder estableciendo sistemas que encaminen energías y recursos, de manera que - dentro de esta lectura política - la historia del mundo no será un relato del desarrollo de infinidad de culturas pequeñas y actitudes de conciencia que acaban por converger, sino un registro de un paulatino sometimiento a unos gobiernos de tamaño, ambición y complejidad cada vez mayores. Por ello, la historia de la humanidad es tanto una historia de las ideas como de las conductas y cuando se analiza el fenómeno se debe tener muy en cuenta el poder generador ideológico, que funciona de arriba hacia abajo y de su centro hacia fuera, y en donde la cuestión principal será identificar los instrumentos por los cuales lo consigue, así como la ideología de la que procede. El paisaje y la arquitectura ofrecerán rastros de todo este proceso, y aunque para lograr conclusiones eficaces habría que

remontarse al examen de toda la cultura material producida, pueden analizarse algunos elementos reveladores que lo confirman.

El arquitecto y profesor Luís Moya Blanco (1904-1990), propondría en 1977, el marco de una conferencia dictada en el COAM <sup>2</sup> la posible existencia de “arquetipos” en arquitectura, inspirándose en las ideas del psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), unos elementos que procederían de las primeras experiencias arquitectónicas de la Humanidad, conservándose así vivos en la mente arcaica que posee todo ser humano al habersele transmitido por herencia. Según el propio Moya, la gran habilidad de la arquitectura clásica fue dar forma codificada y comprensible para sociedades cultas a esas informes expresiones arcaicas que son los arquetipos como signos que dicen cosas concretas. Al hacerlo, propone la caverna, que describe como signo de seguridad y protección, que da paso al culto de las deidades protectoras y los antepasados, quedando más adelante como un lugar de culto más o menos secreto. En cualquier caso, la caverna es uno de los modos más primitivos en los que la ocupación humana parece manifestarse y responde probablemente a un instinto ancestral, aunque dicho modo de vida suponga también una fijación al territorio demostrada por la existencia de distintos niveles de ocupación a lo largo de grandes períodos de tiempo. La caverna sería también origen de las construcciones cupuliformes que posteriormente identificarían su significado con el del propio cosmos hasta llegar a su culminación en el *Pantheon* de Roma, donde la imagen se une a esa realidad celeste por medio del gran óculo central. Se ha pasado así desde la primitiva seguridad al culto secreto y desde allí al público en su forma religiosa: su desacralización la convertirá en un signo del poder, tal y como se presenta en el Capitolio de Washington. Pero la caverna no se hará paisaje propiamente hasta que el sujeto la descubra para incluirla en su repertorio de realidades: en otro caso es una entidad de la geografía que resulta completamente ajena, un accidente de la orogenia, en suma. El valor de su reconocimiento y propiedad la otorgará valores de significación reproducidos con diferentes códigos de ocupación en distintas épocas, y parece que esa dotación de significado es lo que la convierte en una arquitectura. La caverna representa un germen en un momento en el cual la arquitectura probablemente aún no había nacido, aunque el análisis del fenómeno gráfico paleolítico haya sido una de las pocas facetas de la investigación en el campo de la Prehistoria en el que gran parte de las interpretaciones han estado vinculadas a presupuestos inamovibles y a enfoques parciales: de ese modo, el mundo que describía la arqueología se filtró a través de teorías poco contrastadas, o basadas en los análisis de primitivos actuales hasta los finales del siglo XIX y tan sólo el descubrimiento de cuevas decoradas en el área franco-cantábrica en esa época cambió el panorama haciendo valer la idea de un hombre prehistórico dotado de complejidad y sentido estético.

<sup>2</sup> Moya Blanco, L. “Sobre el sentido de la arquitectura clásica” 27 dic. 1977 en: Tres conferencias de arquitectura, C.O.A.M., 1978, pp. 18-24



Arriba:

El arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990) durante una visita de obra de la Universidad Laboral de Gijón (1947-1957) que proyectó y dirigió.

Fuente: <http://www.barraganyasociados.es/blog/>

Abajo:

Moya Blanco, Luis. *Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional*. Publicado en *Vértice* n° 36 (1940) p. 7-11. Publicado también en *Arquitectura* n° 64 (1964). En *Arquitectura* n° 99 (1976). En Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.

Fuente: <http://otraarquitecturaesposible.blogspot.com.es/2012/>

Los estudios que se sucedieron revelaron que el hombre paleolítico no era sólo creador, sino que dominaba una depurada técnica de formas, volúmenes y perspectiva que le permitían conocer la fauna con la que compartía el territorio. Se hacía necesario, en consecuencia, buscar una explicación para su posición ante el arte, lo cual produjo una serie variada de teorías sobre la significación del arte parietal. Las primeras interpretaciones planteaban que el hombre prehistórico no podía estar movido por sentimientos de tipo religioso puesto que, como primitivo, era incapaz de tener pensamientos tan elaborados. Otra línea proponía que el arte paleolítico debería ser considerado estrictamente decorativo como fruto del ocio, mientras que autores posteriores establecieron la génesis del hecho artístico por el puro placer, o por un interés en la ornamentación, aunque la idea pronto fue superada por interpretaciones de tipo etnográfico extrapoladas por la observación de tribus modernas de carácter ágrafo, argumentando que la estructura de los primitivos actuales era perfectamente extensible al mundo paleolítico: la relación del hombre con su medio natural a través de las especies con las que convivía explicaría así las creencias del culto a los antepasados reencarnando al difunto en la forma del animal totémico.

De ese modo, los postulados basados en el deseo creativo habían sido sustituidos por otros en los que las condiciones de hombres del presente eran puestas en relación de semejanza con el hombre antiguo a través de factores sociales, aunque de hecho resultara difícil imaginar a un hombre condicionado por el medio disfrutando de largos períodos de ocio, y tampoco estuviera clara la identificación totémica entre la enorme representación animalística. Por dichas razones - ya en los primeros años del siglo XX - se empezaban a establecer diferencias entre los conceptos de totemismo, animismo, naturismo y magia propiciatoria y fue precisamente esta última la que proporcionó una nueva interpretación mediante la cual el hombre podría obtener, a través de una serie de rituales, el control del medio y era precisamente por la representación como el artista obtenía la influencia sobre lo representado. Sería muchos años más tarde cuando se utilizaría una metodología basada en el análisis sistematizado estadístico y analítico para ofrecer nuevas interpretaciones y alternativas sobre la significación del arte.



Para quien no conoció las imágenes esos animales; caballos, ciervos o bisontes eran seres reales (a veces excepcionales) que se cruzaban en su camino, vivos, muertos o azuzados por los cazadores del clan, mientras que ese mismo clan se hallaba sometido aproximadamente al mismo destino incierto que sus víctimas. Esta condición producía un nivel de igualdad entre contemplador y contemplado, sin otro privilegio que el de la ocasión, dentro de un universo de oportunidades equivalentes. Ese comportamiento determinó una profunda veneración entre los cazadores y las posibles víctimas que les habían permitido crecer y prosperar durante muchos milenios, de modo que la memoria del asunto ya se había perdido; esa relación constituía una parte del paisaje asumido por generaciones a lo largo de los años. Sin embargo, para el niño que ya había visto a aquellos animales en las paredes húmedas de la caverna, esos ejemplares reales eran sólo casos, o copias a lo sumo de los pintados (y verdaderamente reales para él) que ya conocía desde que nació a través de los muros de su casa, o del fondo de aquella cueva al cual había sido conducido para aprender la realidad.

La imagen se había convertido en lo permanente y la carne real era tan sólo una forma que se cruzaba para desaparecer, ser olvidada y tal vez consumida. Una vez abolida esa frontera que abría paso franco al dominio de las representaciones y los signos sobre la propia realidad física, era obvio proceder a otra nueva operación que completara el vacío conceptual: para ello, el hombre produjo el invento de unos dioses que aparecerían o decaerían también en el mismo acto de ser representados. De ese modo, quienes convivieron desde niños con las imágenes de los dioses no podrían creer en ellos si alguna vez y de milagro aparecieran realmente en su camino. Por esa razón, el cosmos del idólatra solamente se puebla con hombres (que son los que se ven) o espíritus (que no se pueden ver) ya que no existe ser que pueda ser igual al que se adora como tótem. Ese parece ser el origen del antiquísimo tabú iconoclasta (ni se representa a Dios, ni se le nombra) y tampoco que necesite apoyo mediante presentaciones artísticas o formales que serán en sí mismo malignas y deben ser, en consecuencia destruidas..

Reseña sobre el artículo de Félix de Azúa *Inicuo paso primitivo*, "El País" 13 de septiembre de 2008 en el blog de M.M.Monís  
<http://arquitecturadefpaisaje.blogspot.com.es/>

Arriba:

Grabado de la cueva de Chauvet, Ardèche, Francia, datación 32 000- 30 000 BP

Fuente : [www.morris-renaud.com](http://www.morris-renaud.com)

La visión estructuralista negaba el paralelo etnológico como base de cualquier elaboración, en la idea de que no puede explicarse el pasado basándose en reconstrucciones realizadas sobre pueblos modernos, pues estas estructuras pueden ser "artificiales" al incorporarse al análisis fuera de contexto: para los estructuralistas, la línea a seguir estaba determinada por la asociación y la composición a través de principios opuestos de carácter sexual que identifican un determinado animal con un principio masculino o femenino que, asociados debidamente, determinaban el esquema compositivo. La nueva visión introducía también un concepto social que incorporaba las relaciones de parentesco y vinculación más allá de la visión del clan o tótem, siguiendo las teorías del antropólogo Claude Levi-Strauss (1908-2009). La contradicción más evidente del estructuralismo expuesta posteriormente residía en el hecho de presentar a los pueblos primitivos caracterizados por una organización de grupo en la cual las formas de subsistencia y las creencias creaban múltiples relaciones de difícil determinación, junto a la estimación de una interpretación unívoca - y a fin de cuentas "religiosa" - como un motivo general del arte prehistórico tanto parietal como mueble. Por estas razones, la interpretación estructuralista fue objeto de numerosas críticas que argumentaban la imposibilidad de establecer modelos generales de organización topográfica cuando la falta de datos impedía saber cual era la disposición original de las cavernas. También fue criticada la cuestión del análisis temático basado en la representación, ya que no tomaba en cuenta el número real de animales existentes en el entorno y del mismo modo se criticó el hecho de no analizar tanto las diferencias de técnica utilizadas en las representaciones como el análisis de tamaños. Será ya en la década de los años 90 del siglo XX cuando la introducción de los nuevos métodos absolutos de datación y análisis de contexto inauguren otra doctrina que niega tanto el concepto de "estilo" como la propia evolución lineal de la representación paleolítica, un hecho que desembocará en la nueva adopción de patrones interpretativos. Los nuevos estudios se centrarán más en el conocimiento del contexto arqueológico que en la significación estricta y supondrán también la revisión de conjuntos analizados con anterioridad, así como el estudio de las manifestaciones al aire libre y su disposición territorial. De igual modo, aparecerán propuestas que identifican el grafismo paleolítico como un medio de comunicación que sitúa al hombre del pasado en el espacio donde actúa a través de representaciones en el marco arqueológico en el que se sitúan.

Pero aunque la interpretación del arte haya cambiado, la significación se ha basado siempre en un





Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo e historiador del arte alemán, resucitó la utopía de una sociedad helénica fundada en la estética y en la educación de la belleza. La idea principal de Winckelmann era que el arte clásico, griego y romano, habían conseguido la perfección, y como tal debían ser recuperados: así, su obra *Geschichte der Kunst des Altertums* (Historia del arte de la Antigüedad Dresde, 1764) inspiradora del movimiento neoclásico, sitúa el papel del arte antiguo griego y romano como producto de ciertos círculos políticos, sociales e intelectuales que forman la base de la actividad creativa para ofrecer un resultado evolutivo. Uno de sus errores más señalados en su veneración por la escultura griega es la valoración de la blancura del mármol como uno de sus mayores encantos, aunque, desde finales del siglo XVIII ya se sabía que las esculturas y los edificios clásicos se recubrían sistemáticamente de colores que el tiempo fue eliminando. La idea fundamental de su teoría es que la finalidad del arte es la belleza pura, y que este objetivo sólo puede lograrse cuando los elementos individuales y los comunes son estrictamente dependientes de la visión global del artista. La fórmula inspiró a artistas como Jacques-Louis David o Antonio Canova, sin olvidar a teóricos del arte y escritores como Goethe y Schiller.

Murió asesinado a su paso por Trieste el 8 de junio de 1768, por Francesco Arcangeli, un delincuente común al que había enseñado unas medallas antiguas.

Arriba: Retrato de Johann Joachim Winckelmann (1761-1762) por Anton Raphael Mengs (1728-1779)  
The Metropolitan Museum of Art, New York.  
Fuente:  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Joachim\\_Winckelmann](http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann)

Bibliografía: Winckelmann, Johann J. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (traducción y notas de Salvador Mas). Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

planteamiento único, y bien sea desde la perspectiva ociosa, totémica, mágica, religiosa, simbólica o sexual, la interpretación quedó adscrita a un hecho singular cuyo móvil reside en una sola causa. Resulta sorprendente que, mientras se estudia desde un enfoque plural y se proponen causas múltiples como origen de cualquier proceso histórico, en el caso de la Prehistoria la explicación del Arte responda solamente a la singularidad del fenómeno artístico. Parece evidente que son muchos los motivos los que dan lugar a la obra de arte, pero tradicionalmente, las explicaciones características lo vinculan al carácter sacro o religioso, lo cual explicaría la tenacidad teórica en asignar a la representación parietal dicho carácter. Quizá esa tendencia, unida a una mezcla confusa de valores totémicos con rituales y ceremonias - cuya significación se extraía por contraste etnológico - lo que desenfocó los términos de la cuestión, uniendo hechos diversos que, pese a su apariencia tenían significados diferentes. Lo cierto es que no existen diferencias conocidas entre representaciones interiores o exteriores en el arte de las cavernas, por lo que puede suponerse que sea cualquiera que sea su significación ésta responderá a motivos parecidos. De ese modo, la evaluación del paisaje paleolítico - aún por resolver - estará ya marcada por el lugar en el que fue desarrollado, teniendo en cuenta no sólo el entorno sino el dato empírico del rastro con el que se le relaciona con representaciones que se ubican en lugares de interés, bien desde su aspecto visual, económico, habitacional u otro, a modo de marcadores de significación que indican la importancia del lugar y que incluso sirven para vincular ese territorio a un determinado grupo que lo ocupa o lo transita. La reiteración de temas, asociaciones y ubicaciones en diferentes enclaves demuestran un carácter normativo evidente dentro del hecho paleolítico que, por un lado excluye las motivaciones estéticas de autores individuales, y por otro se conformaría también como un sistema simbólico de representación del grupo o clan.

De ese modo, las representaciones prehistóricas presentarían un *paisaje* que habla acerca de las formas de vida y organización social a través de un lenguaje codificado de mensajes reconocibles para los miembros del grupo. Aún así, desde los momentos iniciales de la significación hasta la última etapa de la caverna se produce un lapso aproximado de quince mil años y resulta significativo que las primeras representaciones gráficas de la revolución auriñaciense se presenten, precisamente, con las marcas de manos impresas o incisas sobre las paredes de las cavernas, tanto en negativo como en positivo: esta forma de marcar el espacio habitado, no ya con objetos muebles, o con la propia ocupación sino con un sustrato más o menos indeleble sería el primer signo de artificio real impuesto a ese paisaje.





No cabe duda que, a partir de las representaciones parietales, la caverna empieza a ser un espacio denotado culturalmente en sus trazas físicas a través de trazas que marcan un signo lindante con lo arquitectónico, si bien la organización del espacio venía dada a priori y el esquema de ocupación y distributivo era evidentemente limitado. El uso continuado de cavernas debió suponer también el depósito de una fuerte carga simbólica en la cultura material tanto como en la cultura funeraria, de modo que el enterramiento en cavidades profundas se mantuvo como un invariante en la historia de la civilización. Se ve también que las costumbres en arquitectura desde sus inicios responden a esquemas muy antiguos que quedan insertos en la mente profunda del hombre, al igual que ocurre en apariencia con el sentido de la propiedad o el de la supervivencia. Aún así, la tentación del uso de la caverna persistirá de forma inmanente a lo largo de los siglos prácticamente hasta tiempos muy cercanos a los nuestros, debido a las ventajas de todo orden que suministra como primer refugio encontrado en el seno de la tierra, madre material de toda realidad desde las más antiguas mitologías. La primera inspiración para generar algo diferente a ese primer y seguro refugio primordial se inspiraría también en la observación de las adaptaciones que el mundo físico natural produce en la ocupación del espacio frente a la insoslayable acción de la gravedad, y un buen ejemplo de la cuestión es la estructura del mundo vegetal que surte de recursos y referencias al mundo de lo construido a través de referencias como cetos, palmetas y espirales que acompañan a los primeros símbolos conocidos de la majestad.

Arriba: Menhir du Champ Dolent c. 4000 a.C. - Champ Dolent, Dol-de-Bretagne, Francia

La pieza, registrada desde 1889 como Monumento Histórico procede del material de un filón granítico situado unos cinco km al sur y mide unos 9,5 metros de altura y 8,7 de circunferencia, y pesa unas 150 toneladas. Según la tradición, el rey de los francos Clotario I estableció aquí su campamento en el año 560. Fuente imagen : <http://www.tripadvisor.es/>

Bibliografía: Pichot Malo; Quillivic Claude «Inventaire général du patrimoine culturel». Ministère de la Culture. Paris, 1998.

Ref. Jean-Loïc Le Quellec *L'art mégalithique en France: récents développements* (Bougon - 26/30 octobre 2002) <http://rupestres.perso.neuf.fr/page93/assets/Bougon.pdf>

Abajo:

Formado en Manchester y Yale, el arquitecto Norman Foster (Manchester, 1935) trabajó durante un tiempo con Richard Buckminster Fuller (1895-1983) y fundó en 1965 el estudio *Team 4* un nombre que se transformó finalmente en *Foster & Partners*. Los proyectos de Foster y sus socios llevan un marcado sello industrial, utilizando elementos repetitivos. Buen ejemplo de ello es el edificio Gherkin (2001- 2003), un punto de referencia en el centro financiero de Londres. Tiene 180 m de altura, con un diseño en forma de menhir y una estructura resistente espiral en superficie que permite un interior diáfano. El arquitecto recibió el prestigioso premio Pritzker en 1999 y en 2004, el propio edificio fue galardonado con el premio Stirling, que otorgan el Royal Institute of British Architects y el *Architects Journal*.

Referencias:

Kenneth Powell «High and mighty. Stirling prize 04» *Architect's Journal*. (25-11-2004).

James S. Russell "Foster's "Towering Innuendo" is a Big, Eco-Friendly Hit". *Architectural Record*. (Junio 2004).

Vista del edificio Gherkin, en Londres, diseñado por Norman Foster

Fuente: <http://www.elconfidencial.com/mercados/archivo/2007/>



Arriba:

Un fósil de *Ammonites*. Los ammonoideos (*Ammonoidea*), conocidos como *ammonites*, son una subclase de moluscos que existieron en el Devónico (hace 400 millones de años) hasta finales del Cretácico (hace 65,5 millones de años) en la misma época de la extinción de los dinosaurios. Gracias a su distribución mundial son excelentes fósiles guía para la datación de rocas.

Bibliografía e información ulterior en :  
<http://www.henskensfossils.nl/ammonites.htm>  
 Fuente de la imagen:  
<http://abergareche.blogspot.com.es/2011/>

Abajo:

Paolo Veronese *El Veronés* (1528-1588)  
 Denver Art Museum  
*Retrato de Vincenzo Scamozzi* (1548-1616), con un  
 canel corintio y un cornús

Dentro de la misma conferencia, Luis Moya hablaba de lo que podía entenderse como el primer arquetipo arquitectónico: el menhir, cuyos descendientes tomarían forma de estelas y totems para luego convertirse en obeliscos, pilonos, pagodas o rascacielos incluso. La columna también tendría su origen en ese objeto antiguo, primero como culto aislado y más tarde coronado de una pequeña estatua que indica la divinidad que en él reside: el propio origen de la voluta *corintia* como corona del dios con cuernos de carnero que figura en los antiguos sellos mesopotámicos da fe de su origen sacro. La identificación de los dioses con la realeza produce así una visión antropomórfica que se hibrida con el antiguo culto animal de épocas remotas, y la consecuente asimilación del mundo animalístico y mitológico al propio firmamento, de manera que esa divinidad pasa a la una columna que en Grecia se multiplica irremisiblemente con templos que conservan su carácter sacro en la superficie para aumentar el de la imagen interior. Otro camino distinto - o no tanto - que hunde sus raíces en la propia mitología es el de la imitación de la construcción primitiva, con sus soportes de madera primordiales traducidos en piedra mimetizando las formas de la antigua sacralidad pagana. Parece, sin embargo, que la primera ruptura se realiza en Roma, en donde se hacen templos parecidos, pero en los que las columnas no conservan su valor antiguo convirtiéndose ahora en objetos de prestigio o decoración - tal y como sucede en el *Colosseo* Flavio - o elementos ya simplemente funcionales. También es significativo a este respecto que Vitruvio elija el término de “orden” para un conjunto de códigos formales con el que se inicia la Teoría de la Arquitectura - no es casual quizá que la codificación se sitúe precisamente en la patria del Derecho - y aunque el arquitecto cite fuentes anteriores, no se sabe bien si esa precisa codificación aparezca en ejemplos mucho más antiguos y mucho menos en épocas arcaicas en las que el “orden” se manifiesta como un instrumento filológico impreciso. La forma de hacer romana codificaría así la arquitectura y más aún lo haría la cultura del Renacimiento, con una interpretación literal (aunque variada y dispersa) del propio Vitruvio. Sin embargo, esos teóricos renacentistas no conocían apenas la arquitectura griega que constituiría realmente la fuente primera de inspiración, que sólo pasa a ser “redescubierta” en el siglo XVIII, y así las interpretaciones realizadas por los tratadistas solamente parecen legitimar un carácter mítico que es el de la propia Antigüedad resurgida, resucitada e imaginada mediante el Humanismo la que otorga a esa arquitectura su crédito y valor como símbolo de la religión, el Estado, el orgullo privado o la simple fuerza del dinero.



Columna Vendôme, París.

El 1 de enero de 1806 Napoleón autorizó su construcción para conmemorar la victoria de Austerlitz: con aporte de 180 toneladas de bronce de cañones tomados al enemigo; originalmente iba a ser coronada por la estatua de Carlomagno, aunque después se disponría otra de Napoleón ataviado de emperador romano, obra de Antoine-Denis Chaudet (1763-1810). Terminada la construcción en este último año, solamente se mantendría 4 años, de manera que, una vez que el emperador abdicó, la estatua fue desmontada y fundida. En 1833, durante el reinado de Luis Felipe, se dispuso una nueva del emperador sobre la columna en uniforme de campaña, obra de Gabriel Seurre (1798-1858) que se mantuvo hasta 1863, año en el que - tras la decisión de Napoleón III - se instaló una nueva estatua de Napoleón con el atavío romano clásico por Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884). Tras la guerra franco-prusiana fue demolida por *La Comuna* que, bajo una comisión ejecutiva presidida por el pintor Gustave Courbet (1819-1877), dictó el 12 de abril de 1871:

*"La colonne impériale de la place Vendôme étant un monument de barbarie, un symbole de force brutale et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française : la Fraternité. La colonne de la place Vendôme sera démolie."*

La columna fue demolida durante el mes siguiente, arrastrando en su caída al César, aunque los fragmentos fueron restaurados y puestos en su lugar de origen cuatro años más tarde por el mariscal MacMahon, Presidente de la República. El 27 de diciembre de 1875, Napoleón dominaba de nuevo la la place Vendôme, esta vez para permanecer hasta la fecha. Fuente de la imagen y cita: <http://napoleon1er.perso.neuf.fr/Napoleon-Seurre.html>

La columna proseguirá su viaje a través de las civilizaciones y los ejemplos se encontrarán asociados consiguientemente a los nuevos sistemas políticos, de manera que el lenguaje clásico interpretando el arquetipo se une a la fundación de naciones que pretenden perdurar como imperios, desde Norteamérica a Rusia: en ambos casos, el lenguaje clásico es signo de la unidad triunfante de la fuerza sobre lo local. Un segundo arquetipo es la puerta, como primera significación de la estructura del espacio construido y se define como la frontera entre dos mundos: en realidad, la puerta es la propia apertura de la caverna en su origen, ingreso y fin que tiene algo del mundo exterior, pero anuncia también el interior a través de los símbolos que incorpora o que se le atribuyen. Parece también que el espacio interior de la caverna se proyecta en cierta medida en la puerta, e incluso proyecta algo de el significado interior sobre la misma, en un resumen de lo que espera al que accede y de ese modo la carga significativa siempre se ve expuesta en el exterior, como un señal hacia el cosmos. En realidad, la arquitectura refleja una forma de enfrentar ese cosmos siempre en espera de proporcionar una explicación ausente, de manera que, ya desde los inicios se produce una dicotomía entre el sentido del firmamento y el de las profundidades, como espejos de las formas del firmamento donde está escrito el destino pasado y presente. Se ha señalado como la funcionalidad estricta de la puerta queda limitada por todos esos significados simbólicos que se derivan de la percepción y la incompreensión derivada del cosmos, cuyo devenir parece tantas veces azaroso pero que requiere de una explicación para proseguir la existencia. Para Luis Moya, la puerta se asimila al dolmen, una puerta que ya no es la oscuridad encontrada en el acceso a la caverna. Ese paso de una realidad a otra se verá multiplicado después - como en Stonehenge - al reconocerse el propio Universo como una realidad de multiplicidades a las que atender, y ese mismo espíritu es el que luego derivará hacia columnatas y pórticos que son puertas múltiples accesibles o fingidas como vías de escape de la realidad hacia otra cosa. La idea queda reflejada en esos primeros objetos arquitectónicos elaborados cuando la técnica había superado ya los límites de la propia subsistencia ofreciendo una respuesta adecuada al problema morar, pero que también alcanza la realidad de lo que se observa, y de esa manera el espacio interior de refugio que se busca para la conexión con una nueva vida buscará el interior profundo en túmulos y mastabas, pero igualmente intentará dotar a esos objetos de una cierta proyección que también sirva de memoria. Las puertas son así el espejo de las civilizaciones, de sus culturas y de sus monarcas: su ejecución requiere el concurso de una colectividad que traspasa el ámbito en uno u otro sentido: representa entrar y despedirse; la puerta en sí misma es el anuncio inmediato del espacio interior, del contenido esencial de la arquitectura que refleja cómo las condiciones del grupo ya han llegado a configurar espacios propios que requieren una delimitación física, un mecanismo espacio-temporal que indica un antes y un después, y que también fija un estatuto para quien se encuentra dentro, fuera o ante ella. La puerta se conforma como un arco que rompe la





Arriba:

*Puertas del Paraíso* del Baptisterio de Santa Maria del Fiore (Florencia)

Un primer baptisterio fue construido en el siglo IV o V que fue posteriormente reemplazado por otro en el siglo VI rodeado por un cementerio utilizado por importantes familias florentinas. Un nuevo baptisterio octogonal fue construido c.1059 y ampliado con un ábside rectangular, al oeste en 1202. En 1329, se adjudica a Andrea Pisano la tarea de diseñar el primer conjunto de puertas. Los bastidores de bronce son obra de Leonardo d'Avanzano, una tarea que no sería completada hasta 1336. En 1401, se anunció un concurso para diseñar las Puertas del norte del Baptisterio. Siete escultores compitieron, incluyendo a Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi, Donatello y Jacopo della Quercia, ganando la competencia Ghiberti, que tuvo en 1425 una segunda adjudicación, para las puertas del Este del Baptisterio, en las que utiliza elementos perspectivos. Miguel Ángel se refiere a estas puertas como las "Puertas del Paraíso", y ese nombre aún perdura. Giorgio Vasari las describió un siglo después como "Innegablemente perfectas en cualquier sentido y debe ser colocada como la obra de arte más fina jamás creada". Las "Puertas del Paraíso" que figuran actualmente son reproducciones en bronce dispuestas en 1990, mientras que los elementos originales se encuentran en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia.

Bib. Wirtz, Rolf C. *Kunst & Architektur, Florenz*. Tandem verlag, 2005.

Imagen: Ricardo André Frantz, 2005

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florenca146>

realidad de uno a otro contexto disponiendo la carga hacia los lados de modo que se cree una abertura para la penetración con una significación es más bien exterior, pues el espacio que acota es limitado con relación al del mundo: en consecuencia los valores de significación se manifiestan fuera; el que sale ya debe conocer lo que abandona y no necesita de más datos para despedirse, tan sólo un pequeño farol que le indique desde donde debe encaminarse. La física exige que la carga que gravita sobre la puerta se transmita con el menor trabajo de manera que las estructuras pétreas producen aberturas que eliminan las secciones ineficientes, unas zonas en las que el material es incapaz de transmitir el peso o lo hace de forma defectuosa. El intento de superar esa limitación mediante sistemas elementales y directos es propio de civilizaciones que buscan ante todo un sentido práctico. La creación del dintel apoyado como tipo sugiere una intuición de ese uso primario del material estructural, impropio para materiales como las rocas que no producen en su deterioro dinteles, sino arcos. En realidad, un dintel es una forma de arco en donde lo situado por debajo de la línea de presiones que la carga establece resulta sobrante, y esa es la razón de la manifestación de los arcos de descarga que se producen en forma de grietas cuando el material busca las zonas de apoyo. El dintel resulta ser así una abstracción de la forma, un ente mágico en sí mismo cuya ejecución estaría confiada a los más sabios del clan conocedores de su ejecución. Esa forma adintelada que se manifiesta primordialmente en una cultura tan antigua como la egipcia y que se reafirma con su uso casi constante en la arquitectura griega parece contraria a la lógica de la estructura, tal y como si el hombre quisiera establecer mediante el artificio un desafío al dominio de los dioses que cedieron la caverna: es probable que ese fuera el origen de su condición simbólica que se ha mantenido durante gran parte de la historia de la arquitectura y de su pervivencia como emblema, pues la puerta determina el límite físico de un espacio cerrado en el hecho de pasar a través. También en el plano mágico supone el pasar de una realidad a otra, la entrada en un territorio aparte que tiene sus propias normas y costumbres. Es en la puerta donde se depositan los objetos ajenos como armas, ropa o bagajes, y es propio que las puertas ostenten los símbolos o signos de los ocupantes, al igual que ocurre en las de las ciudades. Se ve que la puerta tiene un valor no sólo de paso, sino también simbólico que se manifestará en los ritos funerarios, incorporándose así a las tumbas desde los primeros tiempos de la cultura. La ejecución de dólmenes requiere el concurso de una gran cantidad de individuos, lo que supone un grado de desarrollo social notable en sociedades jerarquizadas que ya pueden disponer del suficiente número de miembros del grupo capaces de erigirlos: será el momento previo del paso del cazador recolector al escenario agrícola y la ejecución de dólmenes denota un fenómeno de sedentarización improbable en una obra de cazadores recolectores. Es significativo también el hecho de que la arquitectura griega clásica no usara la bóveda, aunque evidentemente la conociera a través de la arquitectura egipcia y micénica. Es probable que a los griegos esas estructuras les parecieran inapropiadas, influidos quizá también por los arquetipos de su herencia indoeuropea. Parece, sin embargo, que





Arriba.

Arquitectura en Gobekli Tepe (Anatolia) provista de elementos de figuración. El lugar, actualmente en curso de investigación fue levantado por cazadores-recolectores en el X milenio a.C. antes que comenzara la sedentarización. Misteriosamente, todo este complejo de piedras, pilares y esculturas, fue deliberadamente enterrado c. 8000 a.C., permaneciendo abandonado por espacio de 500 años. Juntamente con Nevalı Çori, este yacimiento ha revolucionado la comprensión del Neolítico euroasiático.

Ref, K. Schmidt: *Göbekli Tepe, Southeastern Turkey. A preliminary Report on the 1995–1999 Excavations*, seg. bibliografía de la tesis.

Fuente de la imagen: <http://tierradeamacos.blogspot.com.es/2011>

en una larguísima inscripción contenida en dos cilindros de terracota, le fueron dadas en una visión: un hombre que brillaba como el cielo y a cuyo lado había un pájaro divino le ordenó construir su templo facilitándole la traza de una planta en la que se advierten ángulos rectos perfectamente delineados. Aun siendo sabio, Gudea pareció desconcertarse con aquellas instrucciones arquitectónicas y solicitó la ayuda de una diosa que pudiera interpretar los mensajes divinos: hecho esto, la divinidad le explicó su significado, las medidas del plano, el tamaño y la forma de los ladrillos de adobe que había que utilizar. Después, Gudea empleó a un adivino, un experto en decisiones y a una mujer buscadora de secretos para localizar un sitio en las afueras de la ciudad, donde el dios deseaba que se construyera el templo. Lo realmente prodigioso es que esta historia está representada - con plano y escala incluidos junto al príncipe - en un bronce sumerio que se conserva en el Louvre. En cualquiera de los casos, la antigua planta mostrada en la escultura refleja una maestría consumada en el diseño y construcción de edificios, y es realmente el primer plano preciso y documentado de la historia. El hecho de tener la capacidad de crear habitaciones con esquinas en escuadra supone una considerable capacidad de abstracción matemática, pues el ángulo recto se da raramente en el mundo físico pero además de la sabiduría geométrica se requiere una capacidad constructiva para desarrollarla y emplear los métodos adecuados. La tradición atribuye esa facultad al teorema de Pitágoras, que lo habría heredado quizá de los mesopotámicos o de los egipcios que conocían la forma de generar ángulos rectos en la traza pues las inundaciones periódicas del río Nilo borraban los límites de los campos. Las primeras pirámides muestran ya una precisión muy grande en la alineación y la construcción de ángulos rectos para lo cual se usaba una cuerda de doce nudos que generaba un triángulo rectángulo.

La dificultad principal que encierra el estudio del antiguo pensamiento de Egipto se debe a las circunstancias históricas que condujeron a la casi total pérdida de su antigua literatura, con lo cual gran parte de lo que podía

la arquitectura del dintel es algo consustancial a la arquitectura mediterránea desde los primeros tiempos.

#### 4.- Figuración, arquitectura e ideología.

Según los datos disponibles, todo parece indicar que la primera arquitectura empezaría en algún lugar del cauce alto del río Éufrates, en la actual Turquía, y desde allí se fue transmitiendo hacia las culturas fluviales del sur a lo largo de un enorme período de prueba y error que duraría algo más de seis mil años. Otra hipótesis sostendría que se trata de un fenómeno que tiende a adoptar una caracterización local y que por tanto no puede ser adscrita a una evidencia única, en función de lo que se entienda por "arquitectura". Otro criterio podría ser incluso el de adscribir el concepto a la función de *morar* - en el sentido heideggeriano del término - y también a la asociación del hecho de la arquitectura con el de la figuración, una idea alimentada por Robert Venturi. La evidencia arqueológica muestra que a partir de una fecha convencional que podría establecerse en el principio del tercer milenio a.C. esos progresos, tanto en Egipto como en Mesopotamia, avanzan a una velocidad desconocida hasta entonces. Las tradiciones de Oriente exigían que los dioses marcaran la forma de la arquitectura que deseaban para sí mismos, y así ocurriría cuando Moisés construyó el primer tabernáculo para Dios en el desierto, o cuando Salomón hizo lo propio construyendo el primer Templo de Jerusalén. Unos mil doscientos años antes que Moisés, el príncipe Gudea de Lagash contaba una historia parecida: las instrucciones divinas, plasmadas



Arriba:

Cabeza de Gudea, *patesi* o *ensi* de la ciudad-estado sumeria de Lagash (c. 2144-2124 a.C.)  
c. 2120 a.C., diorita alt. 25.2 cm; anch. 25 cm; prof. 27 cm ; Museo del Louvre , room 2, Richelieu, planta baja, excavado por Ernest de Sarzec.

*Patesi* o *ensi* fue el título que se les atribuía a los gobernantes de las antiguas ciudades-estado sumerias, una palabra que procede - según los lingüistas - probablemente del sumerio *en-si-k*, 'señor de los campos', pero que se ubicaba en la cúspide de la elite social, económica, política y religioso-sacerdotal de la ciudad. Por otra parte, debe señalarse también que - lejos de una visión consagrada a la religión, la literatura y las buenas obras - se ponía al frente de las tropas en caso de conflicto bélico, algo que sucedió con frecuencia. El título desapareció durante la dominación acadia y la anexión de Sumeria y todas sus ciudades-estado, como parte del Imperio Acadio. Sin embargo, resurgió en la Segunda Dinastía de Lagash, entre 2164- 2144 a.C.; dinastía que surgió con la caída del Imperio con el renacimiento de las "ciudades-estado". Finalizado este periodo con la derrota frente a las fuerzas de Ur-Nammu, rey de Ur (2112-2110 a.C) y fundador de la Tercera Dinastía de Ur, el título de Ensi, desaparece para siempre de la Historia.

Ref. Martínez Pina, Jorge ,et al. Historia de Oriente ntiguo. Cátedra. 1992.

Fotografía: Marie-Lan Nguyen, 2010,  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/>

captarse de forma inmediata a través de símbolos o asociaciones de palabras ha desaparecido para siempre. Tampoco los sacerdotes tuvieron un interés excesivo para explicar de manera convincente sus antiguas creencias, probablemente por miedo a un proceso que finalmente ocurriría, a pesar de todo. En consecuencia, no se puede recrear el pensamiento de los antiguos egipcios como un sistema intelectual vivo, sino como resultado de un accidente histórico sufrido por una cultura provista de un sistema de signos primitivos que fueron sustituidos por otros diferentes. Esta circunstancia no se produciría en el Cercano Oriente, en donde existió una continuidad de base que supo adaptar los cambios progresivos para ocupar sistemas intelectuales que, teniendo sus raíces en el pasado, evolucionaron para convertirse en elementos importantes del mundo moderno y así ocurrió con el judaísmo y el cristianismo que forman parte de la cultura occidental y no parecen extraños, aunque tuvieran sus raíces en un grupo de países vecinos al antiguo Egipto. Eso permite la posibilidad de discurrir a través de una serie de procesos mentales antiguos sin que se sea muy consciente de cuanto tienen de extraños, ya que el lenguaje y las imágenes heredadas forman parte del universo por el cual los occidentales ordenan hoy su realidad. Sin embargo, es posible acercarse a ese mundo observando la vida que muestran las imágenes, algo de lo que partía el propio egipcio distinguiendo el cuerpo como soporte físico y el alma como una capacidad concedida de raciocinio. Frente al dualismo tradicional de las enseñanzas de la herencia occidental entre cuerpo y alma, para los antiguos egipcios el ser estaba compuesto por varios elementos, tanto tangibles como intangibles, aunque asimilables a imágenes de acuerdo con una tradición inveterada que dejaba escasos resquicios al pensamiento abstracto.

La civilización occidental a partir de Grecia tomó el sendero opuesto, de manera que actualmente la naturaleza de la mayoría de estos elementos resulta difícil de entender, ya que difiere en su propia concepción espiritual del mundo y esto da lugar a una carencia de términos para designar unas creencias que pertenecen a otros sistemas de pensamiento, algo que ocurre también con otros conceptos difusos para los que se carece de una teoría, como los que se refieren al propio paisaje. Los egipcios pensaban que el espíritu humano se componía de ciertos elementos que se unían al propio cuerpo físico, asimilables a imágenes que tenían su correspondencia exacta dentro de la escritura jeroglífica. El cuerpo físico se llamaba *Dyet* (o *Jat* si hacía referencia a un cuerpo momificado) como el elemento más tangible, soporte físico y vehículo de la imagen: esa circunstancia determinaba su permanencia incorruptible, por lo que debía de ser momificado para garantizar que continuara existiendo un conjunto enlazado con los otros elementos.



Además de ese cuerpo momificado, existía un cuerpo espiritual o *Sahu*, formado a su vez por un "doble real" del individuo llamado *Ka* y un elemento espiritual o *Ba* para formar así una primera trilogía primordial en la composición del individuo. Sin embargo - quizá debido al complejo desarrollo del ritual - hizo que esta idea inicial se ampliara, pues la asimilación de la complejidad del espíritu del hombre mediante la aplicación de imágenes directas solamente posibilitaba un aspecto parcial y poco satisfactorio para los acomodados al ritual, de manera que la trilogía se fue haciendo más compleja en la idea de dotar al individuo de todas las notas de identificación posibles, generando una mitología acumulativa. A la tríada característica de *Jat*, *Ka* y *Ba* se le incorporaron otras, como la de corazón (o mente) que respondía a la denominación de *Ib*, unidas a un elemento luminoso llamado *Aj* e incluso otra más, que correspondía a la propia sombra del individuo con el nombre de *Jaibit* o *Sheut*, o el propio nombre del sujeto llamado *Ren* y por último, una forma de designio denominada *Sekhem* que conformaban una especie de pasaporte burocrático que servía al hombre para la prolongación de la vida.

Arriba:

Cheik-El-Beled, expresión egipcia actual que significa "El alcalde del pueblo", es una escultura en madera de la Vª Dinastía, una denominación manifestada por los excavadores que la encontraron, por su parecido con el edil local. La estatua fue hallada en el año 1860, durante las excavaciones del egiptólogo Auguste Mariette (1821-1881), en una mastaba situada al norte de Saqqara, y representa la imagen del *Ka* de Ka-aper, un noble egipcio que fue "Jefe de los sacerdotes lectores" y gobernador del Bajo Egipto. La pieza se exhibe de forma permanente en el Museo Egipcio de El Cairo. Los rasgos naturalistas, aunque se ven sometidos al patrón escultórico característico reflejan la identificación entre imagen y realidad que preside el discurso iconográfico, algo que suponía una garantía del resurgir de la personalidad también conservada en la imagen del *Ka* del difunto, que de esa forma encontraba un acomodo adecuado para garantizar el soporte del resto de las partes que componían al individuo. La idea sin imagen era inconcebible dentro del universo egipcio, de manera que cualquier aspecto - por abstracto que fuese - debía tener una correspondencia visible real y tangible. De ese modo esta cultura propone la paradoja de un mundo "mágico" que debe tener una respuesta dentro de lo real, una idea similar a la planteada por los ilusionistas de nuestro tiempo en su forma de plantear sus trucos visuales como una ampliación de la propia realidad percibida, un concepto duradero que ha contribuido en gran medida a la admiración de la escultura y la arquitectura del Egipto antiguo.

Fotografía: Jon Bodsworth, 2007,  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sheik-el-Beled.jpg>



Arriba.

Para algunos la ópera de Richard Strauss (1864-1949) *La mujer sin sombra* se sitúa en el punto más alto elevado de la producción lírica del compositor y su libretista Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que pondrán un universo fantástico y mágico frente a otro de crudo realismo. Pero existe también un mundo de los Espíritus donde reina Keikobad, omnipresente en toda la obra pero a quien los espectadores nunca ven. En los dos planos visibles se encuentra, por una parte, el mundo de los hombres, materialista y sórdido, en donde se alternan sufrimiento y crueldad con la bondad y la generosidad: es el lugar del matrimonio protagonista. El otro extremo lo ocupan el Emperador y la Emperatriz, que a su vez provienen de dos universos: él reinando sobre los hombres mientras que ella es la hija del rey de los espíritus y por tanto no perteneciente a la especie humana. El amor la ha convertido en mujer, pero carece de sombra, no puede ser madre ni tener hijos: una sombra que se traduce en una ausencia de imagen resultado de una trágica esencia interior. Al final de la ópera, el mundo de los espíritus premia su capacidad de sentimiento y le otorga la sombra anhelada. La idea es muy antigua y se inspira probablemente en la estructura esencial que la mitología egipcia describe.

Fuente del comentario y de la imagen: Richard Strauss, *en la cumbre de su genio*. Pola Suárez Urtubey, para la Revista Teatro Colón (Nº 107 - Marzo-Abril de 2013)

Diseño de escenografía: Wolfgang Gussmann para el Teatro Colón de Buenos Aires.

<http://www.fundacioncolon.org.ar/>

Debe destacarse también que, dentro de ese universo mágico, el Ka representaba la fuerza vital que sustenta a los seres y a los objetos del mundo como fragmento del principio universal e inmortal de la vida que se supone inscrito en individuos y cosas, precisamente lo que diferencia a las cosas existentes de las que no lo son.

El Ka era el “otro” de las cosas, una especie de andamiaje del ser necesario para su existencia que - en el caso de las personas - significaba establecer la diferencia entre una persona viva y otra muerta: nada podía existir sin su Ka, de forma que la desaparición definitiva del sujeto ocurriría cuando el Ka abandonaba el cuerpo, aunque evidentemente eso no ocurría en el instante de la muerte física del individuo cuando se utilizaba el ritual preciso. El Ka era creado por Jnum, el dios creador egipcio provisto de su torno de alfarero que modelaba la imagen con el lodo fértil del Nilo y lo depositaba en los individuos en el momento de su concepción, un concepto clásico de las mitologías orientales que se encuentra en numerosos sistemas de creencias: el don divino del Ka confería así una posible condición de inmortalidad a todos los objetos que poseían existencia, y la suya propia estaba sujeta al objeto del que formaba parte, y por tanto a sus mismas necesidades, particularmente las de los alimentos ingeridos en el caso del individuo. La sutileza de la idea otorgaba al Ka la existencia paralela de un auténtico doble, ya que el Ka - dentro de la lógica del mito - no se nutría de esos alimentos físicos, sino del propio Ka que estaba contenido en ellos: si el cuerpo podía morir de inanición también lo haría su Ka, de modo que el Ka y sus ofrendas perdurarán junto al cuerpo momificado permaneciendo en la tumba durante el viaje de la persona hacia la oscuridad del más allá con existencias de reserva que no sufren menoscabo en su parte material. Esta idea explica los inmensos almacenes de ofrendas que se advierten en las tumbas de los finales de la Iª Dinastía y principios de la IIª, cuando la teología egipcia estaba en los albores de su configuración. Otra particularidad, probablemente derivada del sistema de gobierno egipcio es que el Ka de los dioses y faraones estaba indisolublemente unido a su propio cuerpo: el faraón, al seguir existiendo después de la muerte, aseguraba la existencia de los demás, aunque murieran con él tal y eso explica la aparición de las enormes colecciones de tumbas subsidiarias de los primeros tiempos.

El Ba, como fuerza anímica y componente de la parte espiritual del hombre debía también ser





Arriba.

Una falsa puerta de una tumba egipcia. En la parte superior, bajo el falso cierre, hay una imagen del fallecido ante una mesa de ofrendas y en los paneles laterales está la lista. (Museo del Louvre)

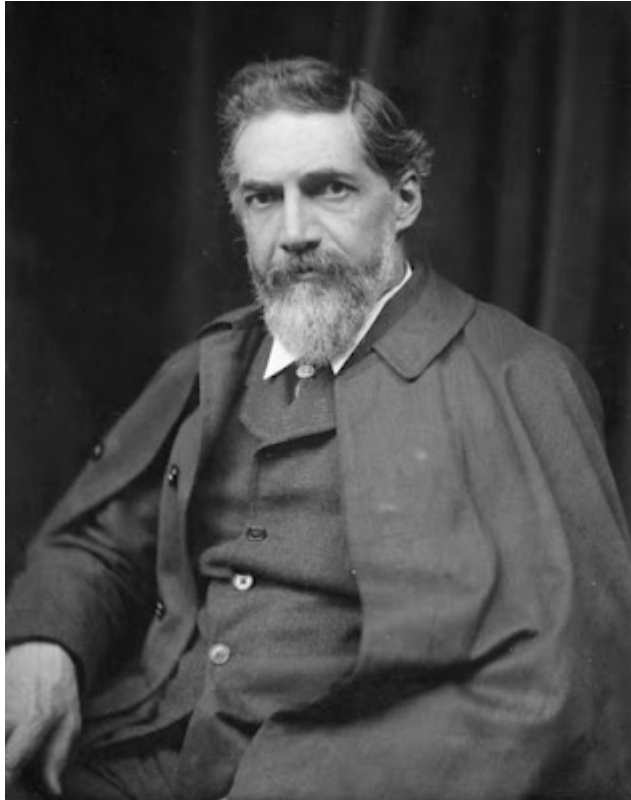
La puerta falsa es un elemento arquitectónico existente en las tumbas del Antiguo Egipto dispuesto como umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La puerta falsa suele ser el punto principal de la cámara de ofrendas de una tumba, donde los miembros de la familia podían colocar obsequios para el difunto en una mesa especial situada delante. Situado en el centro de la puerta se dispone un panel plano o nicho, en torno al cual varios pares de jambas transmiten la ilusión de profundidad, y una serie de marcos como entrada a un pasillo. Un tambor semi-cilíndrico, tallado directamente encima del panel central, hace las veces de sello simbólico: los laterales estaban cubiertos por lo general con inscripciones con los nombres y títulos de los fallecidos, así como una serie fórmulas de ofrendas, con textos que ensalzan sus virtudes y expresan deseos para el más Allá. Su configuración proviene de la tipología denominada "fachada de palacio" que se convirtió en un motivo arquitectónico en el periodo predinástico que perduró en el Imperio Antiguo.

Bard, Kathryn A. *Encyclopedia of the Archaeology of Ancient Egypt*. Routledge, 1999.

Imagen Cropped image of [[Image:Louvres-antiquites-egyptiennes-img 2947.jpg]] en <http://commons.wikimedia.org/wiki/>

objeto de representación dentro de un mundo amante de lo concreto y establecido en imágenes unitarias que permitían su identificación o percepción: el Ba era así algo tan concreto y material como el Ka y podía ser representado mediante algo puramente físico, una idea muy alejada de cualquier idea de lo que es el espíritu en Occidente. Evidentemente este Ba - como fuerza animada - existía junto con el individuo, pero solamente se manifestaba una vez acaecida la muerte como mediador entre el mundo de los dioses y el mundo terrestre. Para ello estaba dotado de alas, lo cual le otorgaba una movilidad total que hacía posible que ambos mundos se relacionaran. También era el vehículo adecuado del cual el cuerpo del individuo - inmóvil en su sarcófago - para reunirse con su Ka en caso necesario. Una Ka que permanecía alojado en un espacio de la tumba denominado *serdab* de la tumba o, posteriormente, en la pirámide de culto especial, aunque ambas estructuras pudieran coexistir para mayor seguridad. El Ba del individuo abandonaba el cuerpo en el momento de la muerte ascendiendo al reino celestial, pero cada noche debía acudir a la tumba para alojarse en el cuerpo momificado, en un ir y venir desde el mundo de los dioses: Ka y Ba eran pues componentes indisolubles de la personalidad de forma que se necesitaban uno a otro, el primero como soporte de la existencia y el segundo como mediador ante los dioses, pero la destrucción del cuerpo físico implicaba la desaparición y huida del Ba, al no encontrar alojamiento adecuado donde instalarse a su vuelta. La compleja estructura de un sujeto reconocible con su momia, las estatuas del Ka del difunto y las falsas puertas de mastabas y pirámides sirven para soporte de ambas realidades que viven juntas o separadas según las horas del día. La propia representación del Ba en jeroglífico es una cigüeña africana - o bien un ave con cabeza humana - y su naturaleza era cercana a la de los propios dioses: el signo del Ba también representado como llama sería también según otras teorías de origen presumiblemente anterior la creencia según la cual las estrellas del cielo eran, simplemente, innumerables imágenes de los Ba de los dioses. Aún así, se entiende que el Ba egipcio es el concepto más cercano a la noción occidental de alma como parte trascendente que permanecería tras la muerte, al igual que era lo que determinaba la unicidad de un ser, algo que se parece a la moderna noción de personalidad.

El Ren - como nombre de la persona - devino en uno de sus componentes primordiales, un nombre que se recibía al nacer pero que cambiaba a medida que esa persona iba evolucionando o recibiendo nuevos títulos. El nombre era único, pero acumulaba todos los títulos de la persona que permitían que perdurara pues se creía, no sin motivo, que el individuo no moría del todo mientras su nombre fuera pronunciado, es decir,



Arriba.

Flinders Petrie en 1903, autor desconocido.  
Fuente: The Petrie Museum of Egyptian Archaeology:  
<http://www.ucl.ac.uk/museums/petrie>

Sir William Matthew Flinders Petrie (1853-1942) fue un pionero de la metodología sistemática en la arqueología y la conservación de los artefactos: obtuvo la primera cátedra de Egiptología en el Reino Unido y excavó muchos de los sitios arqueológicos más importantes de Egipto. Su metodología minuciosa para el estudio de objetos estableció un nuevo estándar en Arqueología y de ese modo, vinculó estilos de la cerámica con períodos como un primer intento de establecer la cronología de un sitio y maestro de toda una generación de egiptólogos. No obstante, sigue siendo una figura polémica por otras opiniones derivadas en temas sociales, religiosos y evolutivos sobre el origen de la cultura faraónica. Petrie fue un dedicado devoto de la eugenesia, una teoría según la cual no existe innovación cultural o social posible, sino que más bien que todo cambio social se produce mediante cambios biológicos resultantes de la migración, conquista o mestizaje. Provisto de un repertorio ideológico discutible, creía en la superioridad de los pueblos del Norte sobre otros descartando que la cultura egipcia tuviese antecedentes africanos, tal y como se ha demostrado posteriormente.

#### Bibliografía:

Trigger, Bruce G. "Paradigms in Sudan Archeology", *International Journal of African Historical Studies*, vol. 27, no. 2 (1994).  
Silberman, Neil Asher. "Petrie's Head: Eugenics and Near Eastern Archaeology", en Alice B. Kehoe and Mary Beth Emmerichs, *Assembling the Past* (Albuquerque, NM, 1999).

mientras no fuera olvidado por completo. Lo caso, lo expuesto a lo largo de la historia de Egipto explica suficientemente la razón por la cual faraones y personajes influyentes hicieran enormes esfuerzos en preservar su nombre, inscribiéndolo una y otra vez en monumentos, tumbas, documentos o estelas, y explica también por qué la *damnatio memoriae* romana fuera un castigo severo reservado para traidores y usurpadores. El nombre llevaba implícito la esencia del ser como lo hacía la palabra que era un instrumento poderoso: los dioses contaban con nombres secretos para protegerse de otros dioses que, al conocer su verdadera identidad podrían hacerse con un mayor poder. Todo en Egipto debía poseer un nombre propio para tener una existencia real: tumbas, templos, hombres, animales y plantas así como las manifestaciones divinas. Cuando los egipcios querían eliminar a un personaje se limitaban a borrar el jeroglífico que contenía su nombre de todos los lugares donde se había inscrito entendiéndose que de este modo se restauraba el orden que en algún momento se había roto. Así ocurrió por ejemplo, con Hatshepsut o Akhenatón. Eliminar el nombre de un antecesor sobre la superficie de un templo o de una estatua y colocar el del usurpador en su lugar llevaba a que ese soporte material pasara a ser propiedad del segundo. La protección del nombre queda expresada en la escritura jeroglífica, tal y como se manifiesta en los nombres de faraones encuadrados en su correspondiente *serekh* que separaba su nombre del resto del texto y que luego sería sustituido por los característicos *cartuchos* como representación esquemática de una cuerda que rodea al nombre escrito.

La Sheut es literalmente la sombra de los seres animados, o incluso la de los dioses. En las teorías funerarias de los antiguos egipcios, la sombra era también considerada como una especie de entidad espiritual, constituyente de la identidad de cada persona, debido al evidente hecho de que una persona no existe sin sombra, y la sombra de cada persona no existe sin aquella, así que se conjeturó que la sombra contenía algo esencial afecto a la personalidad. La idea era bastante similar a la que se tenía del Ka, aunque de forma opuesta pues mientras que en el Ka predominaban los aspectos positivos del individuo en la Sheut prevalecían los negativos. La Sheut se representaba como una pequeña figura de un ser humano, completamente negra, que muchas veces simbolizaba a la muerte sirviendo a Anubis. Para la visión contemporánea resulta curioso que la sombra - como fenómeno óptico - sea una de las partes constituyentes del ser, pero esto constituía un obstáculo para la comprensión de un egipcio antiguo, que debía ver cada imagen asociada inevitablemente a una



Arriba.

Una imagen de la inundación del Nilo en 1881 tomada por el arqueólogo británico Flinders Petrie (1853-1942) desde una tumba de Ghizah

Fuente de la imagen:  
<http://framingarchaeologist.blogspot.co.uk/>

realidad perfectamente explicable, una buena razón por la cual lo que se veía (en este caso la sombra) debía poseer un nombre y - por estar asociada indisolublemente al individuo - una entidad propia consiguiente. El ser asociado a la imagen concreta de la cosa - al igual que lo estaba la palabra - supuso una evidente ventaja para el mantenimiento de las tradiciones a lo largo del tiempo, pero también una rémora para el progreso intelectual y científico, que se basa en la capacidad que tiene el hombre para la abstracción, de forma que una idea pueda llevar a otra completamente diversa por medio de la analogía. Egipto se mantuvo así anclado dentro de una lógica paleolítica muy adecuada para las cuestiones relacionadas con el pensamiento mágico, pero poco apta para su comprensión y exportación hacia otros universos contemporáneos, salvo por lo que tenía precisamente de mágico. Sin embargo, todo ello resultaba de utilidad dentro de un mundo de discursos cerrados: en el caso de la sombra - como propio componente del ser - las del sol proyectada sobre la tierra dieron lugar probablemente al hallazgo del triángulo sagrado o mágico 3:4:5 que aparecerá inserto en muchas pirámides, o en un gran número de ellas. Ese hombre compuesto de atributos específicos y representables en imágenes concretas vivía su vida percibida como una tercera entidad, entendida como la permanencia de la propia personalidad a través del tiempo, algo que suponía el acceso a la inmortalidad, o mejor, a la supresión de la muerte como frontera. El alma - como atributo material y tangible - navegaba hacia el sol o bajo tierra para ser juzgada y pesada por Osiris en su propia liviandad y la necesidad de utilizar una imagen como soporte de la realidad procuraba que la imagen de soporte de la personalidad - establecida como Ka - permaneciera mientras tanto en la tumba con las mismas exigencias que las de una persona viva.

La descripción del arte faraónico no ha sido excesivamente complicada y, a juzgar por su volumen de producción, tampoco debió ser su aprendizaje una tarea excesivamente difícil para los antiguos egipcios, a la vista de los beneficios que ello otorgaba pues un buen artista pertenecía por definición a la clase privilegiada de los escribas, como escalón inmediato ejecutivo del poder faraónico. Así, el canon de representación para relieves y pinturas venía organizado por medio de tres pautas que siempre se repitieron: en primer lugar, era preceptivo imprimir a toda la composición un riguroso de carácter lineal, manifestado mediante subdivisiones horizontales que separaban los registros narrativos. Estos, a su vez, representaban temas, pero la secuencia podía incluir elementos más generales, bien espaciales con objeto de alejar la imagen - aunque sin reducir el tamaño de las figuras - o bien temporales, mediante una introducción de secuencias en forma vertical que debían ser leídas en sentido ascendente. El segundo elemento compositivo de



la iconografía egipcia se manifiesta por una estrecha relación entre las figuras manifestadas y la escritura jeroglífica que las acompaña, un dato fundamental en una sociedad mayormente analfabeta, de manera que esos mismos jeroglíficos conservaban constantemente sus formas originales como referencia, y se dibujaban siguiendo las mismas convenciones. Texto e imagen formaban así un universo correspondiente, fundiéndose en un único canal de comunicación, aunque es cierto también que, durante el periodo dinástico antiguo, los jeroglíficos y grupos figurativos mostraron una mayor equivalencia que en épocas posteriores en las que una variación del equilibrio inicial permitió asumir a la escritura un valor de comentario sobre la composición, algo parecido a los contemporáneos pies de foto.

El tercer elemento atañe a las formas convencionales de representación de las imágenes ya sean humanas, animales o cosas: cada figura queda reducida a un perfil característico y, si era necesario, se las recombinaba para ofrecer una imagen que respondiera al patrón preconceptual, pues de ese modo se evitaban confusiones indeseables. Dado que el arte egipcio tenía un programa temático y organizativo restringido, resultaba fácil reproducir los arquetipos y, de hecho, para ciertas proporciones de la figura humana, por ejemplo, se diseñó un canon específico que, a partir del Imperio Medio, relacionaba las partes del cuerpo desde los pies hasta el contorno del pelo mediante una cuadrícula compuesta por dieciocho subdivisiones. El objetivo del artista era representar con

Arriba.

El comic, como forma de descripción se corresponde con los modos de representación del antiguo Egipto: una imagen ve completado su significado eventualmente por un texto que completa su significado, de manera que el relato se apoya con una imagen que lo amplifica y lo mantiene en el recuerdo.

Fuente de la imagen: Corto Maltés: La laguna de los misterios [Colección Hugo Pratt, vol. 3]  
 Guión y dibujo: Hugo Pratt  
 Barcelona, Norma Editorial, abril de 2010  
 en <http://abandonadtodaesperanza.blogspot.com.es/2010>

exactitud y carácter ilustrativo cada elemento mientras que los temas describían una realidad cuya referencia se obtenía de un mundo mitológico ideal, muy evidente en el caso de las composiciones religiosas. Pero ese mundo traspasaba esa esfera para introducirse en los temas funerarios que acompañaban al individuo en el más allá, procurando una atmósfera ideal eterna para el propietario que recreaba un mundo de banquetes y de cacerías, o la propia supervisión de los trabajos de siembra y recolección, fijando así un mundo de ensueño en el que los primeros egipcios - fueran del rango que fueran - vivían en una sociedad desprovista de núcleos de población. No obstante, el registro arqueológico demuestra la inexactitud de esas representaciones por lo que se refiere a la vida real de modo que, hacia finales del Imperio Antiguo, se habían desarrollado ya habían surgido ciudades amuralladas con una elevada densidad de población, lo cual indica una estructura urbana consolidada, así como el hecho de para la mayoría de egipcios de cierto nivel, la vida fundamentalmente transcurría en la ciudad, aunque ello no tuviera papel alguno en el ideal representado en las tumbas.

A través de aquel mecanismo analógico, la vida del más allá se mostraba semejante a la vida del mundo real y así lo demuestran las imágenes prósperas de grandes campos de cebada y trigo representados en las tumbas, en donde el mito daba fe de una esencia vital sustancialmente agrícola. En realidad, los egipcios no creían en un más allá futuro sino que ese más allá era actual y continuado, convirtiéndose en una forma de realidad paralela al mundo y consustancial al mismo, como si formase un universo simultáneo y esto pude explicar como para los egipcios, la muerte era simplemente una prosecución de la vida, aunque en otro escenario. En suma, la clave de este desdoblamiento que disolvía al individuo en partes que conformaban entidades





Arriba:

Auguste Mariette (1821-1881), egiptólogo francés, hacia 1861, en un fotografía tomada por Gaspard-Félix Tournachon Nadar (1820-1910)

Fuente:

Bibliothèque nationale de France

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8450794x/f1.item>

Mariette impartió clases de francés y dibujo en Inglaterra entre 1839 y 1840; profesor del colegio de Boulogne-Sur-Mer en 1841, se apasiona por la egiptología y entra como empleado en el Louvre desde donde es enviado a Egipto en 1850, en donde excava el *Serapeum* de Saqqara y donde permanece hasta 1854, excavando numerosas mastabas datadas en el Imperio Antiguo. En 1857 regresa de nuevo y, a través de Ferdinand de Lesseps, es nombrado Director de Antigüedades por el jedive Abbas, en 1858. Fundó y dirigió el Museo de Boulaq, precedente del Museo Egipcio de El Cairo. Mariette tenía en 1872 bajo su dirección, 2780 obreros trabajando; encontró y trasladó unos 15.000 objetos de numerosos lugares en Egipto y Nubia. Excavó unas 300 tumbas en Saqqara y Ghizah. Miembro de la Academia de Inscripciones y Bellas-Letras en 1878, murió en El Cairo, en donde tiene una estatua en los jardines del Museo.

Bibliografía: Donald Malcolm Reid, *Whose Pharaohs?: Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I*. Dar El Kutub (2002)

separadas estaba de acuerdo con la necesidad imprescindible de pensar a través de imágenes, algo que significa una ausencia de pensamiento abstracto. Del propio análisis del conjunto de la civilización egipcia parece deducirse que con el final de la Vª dinastía el desarrollo de las artes estaba ya concluido en sus aspectos fundamentales: es cierto sin embargo que, a partir de ahí, sobreviviría durante casi veinte siglos, algo que demuestra la posibilidad de una revitalización, pero no de un nuevo desarrollo original. La segunda conclusión que se obtiene parece advertir la aparición de una parálisis aguda que se produce tanto en las artes como en las ciencias en algún momento, y que los egipcios son incapaces de superar, quizá por motivo de una estructura mental específica de la que no quisieron jamás desprenderse<sup>3</sup>.

El avance de los conocimientos ha abierto vías complejas y estimables que satisfacen en cierta medida el interés por el tiempo y el movimiento de las cosas del hombre contemporáneo, pero los antiguos, que no poseían esos instrumentos de conocimiento solamente tenían la posibilidad de apoyarse en los mitos. Así, en el antiguo Egipto, el interés se centró desde el principio en un concepto de universo entendido como el equilibrio entre dos fuerzas contrarias: una encaminada al orden y la otra al caos y la sensación de que aquello era una gran verdad oculta se aceptaba mediante una narración metafórica personificada en el mito de Horus y Seth. La provisión de un mito los exoneraba de una sensación de impotencia encontrando a la vez una manera perfecta de expresarlo. Se subestima la comprensión de la realidad en el mundo antiguo si se juzgamos al mito y a sus símbolos exclusivamente como imágenes curiosas y fragmentos de narraciones extrañas que no acaban de tener sentido. Cuando se rechaza el lenguaje escrito y simbólico de los antiguos mitos porque carece de una validez racional, no se debería descartar al mismo tiempo las ideas y las sensaciones subyacentes pues también forman parte de ese pensamiento primario y universal. La pervivencia en la mentalidad actual de las mismas formas de razonamiento de las que disponían los antiguos quizá pueda proporcionar una parte para poder otorgar cierto sentido al pasado. Los reyes de las listas egipcias compartían el mismo título: eran faraones del Alto y del Bajo Egipto, las dos divisiones arquetípicas entre el Valle y el Delta con las que se expresaba el concepto de unidad. Sin embargo, se ve que los egipcios rehuían las realidades desagradables de la política, y el tema del

<sup>3</sup> Brandi, C. *Segno e Imagine*, Aesthetica ed. Palermo, 1986 pg. 33



Arriba:

El *serekh* de un faraón bajo el nombre de Horus en el templo de Edfu

El Templo de Edfu está ubicado en la ribera occidental del Nilo en la ciudad de Edfu que durante el periodo grecorromano fue conocida como Apolinópolis Magna, dedicada al dios al dios halcón Horus. Es el segundo más grande en Egipto después de Karnak y uno de los mejor conservados; fue construido durante el periodo helenístico entre 237 y 57 a. C. Las inscripciones proporcionan información importante sobre el lenguaje, la mitología y la religión durante el mundo grecorromano en Antiguo Egipto. En particular, sus textos inscritos sobre la construcción del templo proveen detalles de su construcción y también conservan información sobre la interpretación mítica de éste y otros templos.

#### Bibliografía:

David, Rosalie. *Discovering Ancient Egypt*, Facts on File, 1993. p.99.  
 Dieter Arnold, Nigel Strudwick & Sabine Gardiner, *The Encyclopaedia of Ancient Egyptian Architecture*, I.B. Tauris Publishers, 2003. p.78  
 Agnese, Giorgio y Maurizio Re. *Ancient Egypt: Art and archaeology of the land of the pharaohs*, 2004. p.23

Fuente de la imagen: Karen Green, 2010,  
<https://www.flickr.com/photos/>

orden contra el caos se repite de diversas formas pues era responsabilidad exclusiva de la propia monarquía.

Dentro de esta reordenación de entidades con las que se ilustra el concepto de armonía por medio del equilibrio, existe un ejemplo que ilustra el pensamiento de los egipcios: la manipulación de las palabras, en concreto de los nombres, como si fueran unidades independientes de conocimiento. En el fondo, el saber antiguo en Egipto, cuando el asunto no tenía un carácter práctico - cómo construir una tumba - consistía en acumular así los nombres de las cosas, los seres y los lugares, además de las asociaciones que se hacían entre ellos. El aprecio que se tenía por los nombres de las cosas queda de manifiesto en una clase de textos que los expertos denominan «onomástica»<sup>4</sup> destinado a aclarar las ideas, instruir al ignorante y aprender todas las cosas que existen, aunque no añaden ningún comentario o explicación, limitándose a enunciar una lista de los nombres de las cosas: los elementos que forman el universo, los tipos de seres humanos, las ciudades y las aldeas de Egipto con gran detalle, o el propio ganado. Para los antiguos egipcios, conocer el nombre de una cosa suponía familiarizarse con ella, adjudicarle un lugar en la mente, reducirla a algo manejable y encajarla en el universo. Esta concepción de los nombres condujo a lo que es una característica muy destacada en la religión egipcia, en la cual los nombres de los dioses se convirtieron en el elemento esencial a partir del cual se ampliaban las definiciones de la divinidad.

<sup>4</sup> Gardiner, A.H. *Ancient Egyptian Onomastica*, Oxford, Oxford University Press. 1947, pg. 25



“¿Puede existir la humanidad sin gobernantes ni gobernados? Los fundadores de la ciencia política creían que no. “Creo que existe una inclinación general en todo el género humano, un perpetuo y desazonador deseo del poder por el poder, que sólo cesa con la muerte”, declaró Hobbes. Éste creía que, debido a este innato anhelo de poder, la vida anterior (o posterior) al Estado constituía una “guerra de todos contra todos”, “solitaria, pobre, sórdida, bestial y breve”. ¿Tenía razón Hobbes? ¿Anida en el hombre una insaciable sed de poder que, a falta de un jefe fuerte, conduce inevitablemente a una guerra de todos contra todos? A juzgar por los ejemplos de bandas y aldeas que sobreviven en nuestros días, durante la mayor parte de la prehistoria nuestra especie se manejó bastante bien sin jefe supremo, y menos aún ese todopoderoso y levitatánico Rey Dios Mortal de Inglaterra que Hobbes creía necesario para el mantenimiento de la ley y el orden entre sus discólos compatriotas.”

Arriba: Marvin Harris (1927- 2001)

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:MarvinHarris.jpg>

Harris, Marvin *Jefes, Cabecillas, Abusones* (1985) Alianza edit. 1993. cap I, pg.3

Imagen: Portada Ed. Crimential col. De Bolsillo

<http://edicioneskrimential.wordpress.com/>

La moderna teoría de juegos ayuda a comprender el proceso del impresionante cambio estructural que aparece tras la aparición de los primeros Estados con la aplicación de un mecanismo de progresiva desintegración de la igualdad económica y social, en donde no influye donde y cómo empezó el juego. El mundo de hoy, inmerso en sociedades de grandes desigualdades da por supuesto el deseo de competir, pero los pueblos primitivos no parece que estuvieran sometidos a esta presión, y parece que esa propensión a competir es inherente a aquellas sociedades que se establecen en un lugar de economía con base agrícola. La relación estable y personal que se entabla con un pedazo de tierra cambia las ideas, no sólo por el obvio deseo de proteger la propiedad, sino también porque estimula la creación de un conjunto de mitos territoriales. Las sociedades primitivas parecen vivir una existencia nada competitiva e igualitaria, y para cuando el proceso de formación del Estado se manifiesta en forma de evidencia histórica o arqueológica el deseo de dominación ya se ha convertido en una realidad. Por consiguiente, parece que dos son los factores que determinan el proceso: el primero es fisiocrático y ajeno a las personas, determinado por los recursos naturales que generan la posibilidad de acumular depósitos en forma de excedentes que forman la base del poder, lo cual no resulta difícil de percibir a la vista de la fertilidad de la tierra en Egipto. El segundo reside en el poder creativo de la imaginación para forjar una ideología peculiar que, a través de una diversidad de símbolos y rituales, infunda un amplio respeto y los egipcios pronto mostraron cualidades excepcionales en este menester. La existencia de un sistema agrícola dependiente del Nilo sería determinante en la aparición de un grupo mayor capacitado para el control de todo el sistema agrícola y el almacenamiento del excedente de producción agrícola, muestra ya un sistema de redistribución amplio: parece que, ya durante el período dinástico, los egipcios aprendieron a manejar con éxito las condiciones del Nilo y desarrollaron un sistema económico basado en una agricultura que sería capaz de satisfacer las necesidades básicas. La imagen que se ofrece a través de la escasa información subsistente presenta una sociedad de comunidades rurales y algunos graneros comunales encontrados sugieren un grado de organización temprana en los niveles locales. Es difícil penetrar de una manera precisa en la mente y la conducta de personas de un periodo del cual no se poseen testimonios escritos, pero existen indicadores que la arqueología proporciona que informan de cuándo el proceso de formación del Estado ya estaba en marcha. El primero es la concentración de las comunidades en asentamientos grandes, unos núcleos de población que amplían el campo de interacción entre individuos mediante el proceso de urbanización. El otro es la aparición de recompensas, que se traducen en consumo y ostentación para quienes triunfan en esta interacción competitiva. En Egipto, esto aparece en unas tumbas con ajuares más ricos para una minoría que preludian la aparición de una ideología de poder. En muchas





Arriba:

Vitrina con el Papiro Real de Turín.

El *Canon Real de Turín*, también conocido como *Papiro Real de Turín* o *Lista de Reyes de Turín*, es un papiro con textos en escritura hierática, custodiado en el Museo Egipcio de Turín, al que debe su nombre. El texto se fechó en la época de Ramsés II y menciona los nombres de los faraones que reinaron en Egipto, precedidos por los dioses que gobernaron antes de la época Faraónica. A diferencia de otras listas, no fue escrito para celebrar un faraón en concreto, por lo que contiene los nombres de todos los gobernantes, incluso los considerados menores y los usurpadores. Se desconocen las fuentes que inspiraron al escriba para organizar la lista o si la copió simplemente de un papiro ya existente, cosa que parece ser la más plausible. El documento, de 170 cm de largo y 41 cm de alto, consta de unos 160 fragmentos, la mayoría pequeños. El papiro fue descubierto por el cónsul italiano Bernardino Drovetti (1776-1852) en 1822, en las cercanías de Luxor. Estaba prácticamente intacto, pero cuando el rey de Cerdeña lo donó a la colección del Museo Egipcio de Turín ya estaba muy fragmentado, debido a las malas condiciones de su traslado. Su importancia fue reconocida de inmediato por el egiptólogo francés Jean-François Champollion (1790-1832), y posteriormente por el holandés Gustavus Seyffarth (1796-1885) que consiguieron ordenar la mayor parte de los fragmentos aunque muchos pedazos ya habían perdido. El papiro se restauró y se dispuso entre dos hojas de vidrio en 1938 dentro del Museo por Giulio Farina (1889- 1947), que realizó también una transcripción. En 1959 Alan Henderson Gardiner (1879-1963) uno de los más importantes egiptólogos de inicios del siglo XX, publicó otra que incluía otros fragmentos. En 2008, los egiptólogos Richard Parkinson y Bridget Leach realizaron un nuevo estudio del documento, encontrando restos de fragmentos aun existentes en el Museo que no habían sido incluidos por Farina en la restauración, por lo que actualmente se trabaja en una nueva reconstrucción. El papiro contiene, por una cara, una lista de nombres de personas e instituciones, y lo que parece ser una estimación de tributos. Sin embargo, es el otro lado el que contiene una lista de dioses, semidioses, espíritus, reyes míticos y humanos que gobernaron desde el principio de los tiempos hasta la época de redacción del texto, el único que da el nombre de reyes anteriores a Menes. El principio y final de la lista se han perdido, ni tampoco la relación de los reyes que siguen a la XVIIª Dinastía. Incluye también los nombres de gobernantes efímeros, o mandatarios de pequeños territorios que apenas se conocen y que se omiten en otros documentos.

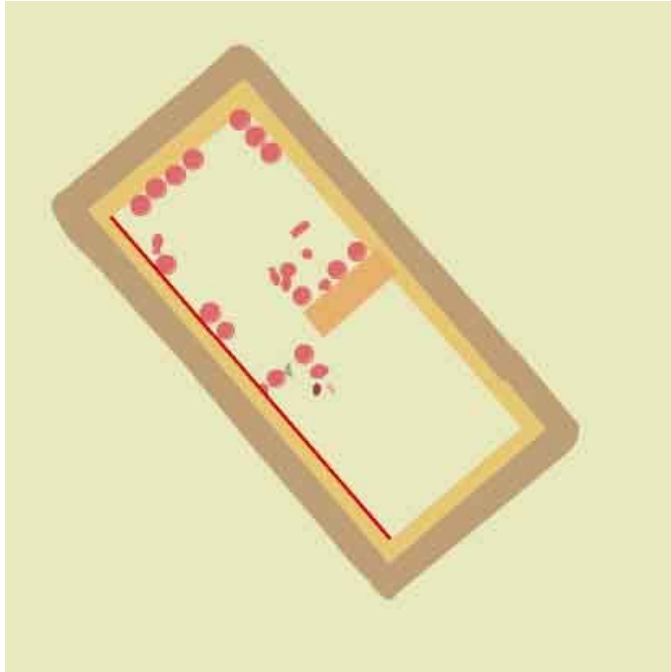
Bibliografía:

Alan Henderson Gardiner: - *The Royal Canon of Turin*, Griffith Institute, 1959 y (póstumo) 1988, Aris & Phillips, Wiltshire, 1997.  
Jaromir Malek: *The Original Version of the Royal Canon of Turin*, JEA 68, London, 1982. pp. 93-106.

Fuente de la imagen: <http://despiertaalfuturo.blogspot.com.es/2013/>

ocasiones, parece como si la dinámica del desarrollo de un Estado fuera inherente a la circunstancia misma de una agricultura sedentaria. En este punto, es tan justificable buscar las causas que frenaron el proceso como investigar aquellas que propiciaron un rápido tránsito en otras áreas, como ocurrió en Egipto. El factor esencial es psicológico: una ocupación de carácter permanente trabajando siempre la misma tierra crea un fuerte sentido de los derechos territoriales que, al final, se expresa en términos místicos y simbólicos. Estos, a su vez, generan un peculiar sentimiento de confianza dentro de la comunidad en cuestión y su legado al mundo actual es la mágica palabra «soberanía». En algunas sociedades antiguas, la cuestión despierta un afán competitivo y hace ver la posibilidad de obtener un excedente agrícola, y con ello una existencia mejor comparada con otros o bien utilizar la coerción en vez de poner de su parte unas tareas suplementarias para prosperar. Parece así que una combinación de ambición y sentido místico de la identidad hizo que los individuos y las comunidades entraran en una situación de posible competencia y cambió, de una vez para siempre, la naturaleza de la sociedad. Así, y a partir de unas agrupaciones de agricultores en las presumiblemente no habría jefes, surgieron unas comunidades en las que unos cuantos líderes dirigían a la mayoría, aunque ese proceso jamás se ha explicado satisfactoriamente. La ideología necesita de un pasado, algo que en términos de la historia moderna se ha contemplado como algo insatisfactorio, o una época imperfecta cuyos defectos deben desencadenar acciones o revoluciones. Para el revolucionario moderno el pasado existe para rechazarlo. Sin embargo, lo habitual en las civilizaciones es que las sociedades se adhieran al pasado o a partes del mismo con cierto respeto y veneración, de forma que la historia parece alimentarse del seguimiento detallado de un mito del pasado que la sirve de modelo: el antiguo Egipto entra de lleno en esta categoría, pues conocía su propio pasado e insertaba las imágenes de aquél en el mundo mítico de la ideología. Quizá por ese motivo la burocracia egipcia expresara una ideología implícita de ordenación social que jamás se tradujo en un programa formulado conscientemente. Aún así, la ideología egipcia destacaría en tres temas: la continuidad con el pasado, la defensa de la unidad territorial mítica que estaba por encima de las divisiones geográficas y políticas, y la estabilidad y la prosperidad gracias a reyes sabios y piadosos. El curso de la historia era bastante sencillo para los antiguos egipcios, sin una narración épica de acontecimientos que formara un puente con las





Arriba.

Pintura mural y planta, *Tumba pintada* (tumba 100) de Hierakópolis  
Fuente de la imagen: Quibell/Green 1902: pl. LXXV-LLXXVIII y pl. LXVII  
en: <http://www.digitalegypt.ucl.ac.uk/hierakonpolis/tomb100/>

La Tumba 100 de Hierakópolis - descubierta por los egiptólogos Frederick William Green (1869–1949) y James Edward Quibell (1867-1935) entre 1898 y 1899 - había sido saqueada y solo quedaban fragmentos de huesos, algunos vasos de cerámica y algunos objetos de sílex. Se interpreta que perteneció a uno de los primeros gobernantes del período gerzeense o Nagada II (3500-3200 a.C.) que presenta un estilo extraño si se compara con las imágenes del período Dinástico: aún así, se pueden reconocer algunos motivos que aparecen en toda la cultura faraónica, como el del rey que golpea con la maza a los prisioneros, dominador del caos o el desorden y situado bajo un dosel. Toda la escena (de 3 x 6 metros) es una alegoría de la contención de conflictos por medio de la autoridad, un tema clave en la cultura del Antiguo Egipto y quizá aún más importante en una sociedad recientemente sedentarizada y rodeada de un mundo hostil y turbulento. El repertorio iconográfico incluye seis grandes barcas que discurren por el río, algo que puede interpretarse como un símbolo del orden y la autoridad, y también una imagen del transcurso del tiempo. La imagen del gobernante se presenta como vencedor en la batalla sobre una fila de prisioneros atados - que se representan en menor escala, y su poder recurrente como pacificador y dominador de las fuerzas antagónicas del universo se simbolizan por los dos leones asociados, una iconografía que también aparece en Mesopotamia. Con aspecto de animales o con apariencia humana, las fuerzas de la naturaleza son así contrarrestadas con imágenes de captura o de derrota por el rey, con báculo y flagelo que anticipa la fiesta Sed o jubileo, un motivo iconográfico que persistirá a lo largo de toda la historia de Egipto.

Bibliografía: J.E. Quibell, F.W. Green. *Hierakonpolis*. Part II. London, 1902.

generaciones anteriores ni un gran relato de predestinación que inculcara una moral a los vivos. El pasado era un modelo de orden derivado de una sucesión continua y casi pacífica de reinados de los faraones anteriores, cada uno de los cuales cedía el trono a su sucesor sin interrupciones en la línea dinástica y de paso, también reflejaba una visión simplista de la historia como una sucesión de reyes, que todavía disfruta de una gran popularidad. De todas maneras, esa actitud de respeto hacia los grandes reyes anteriores no acaba de explicar la razón del interés egipcio por anotar todo: así, los documentos de que disponían les permitían calcular el tiempo transcurrido con la posibilidad ideal de realizar un viaje basado en imágenes hasta el momento en que el tiempo y el cosmos se encontraron. La expresión más evidente de esta posición es otra famosa lista de reyes, escrita sobre papiro y depositada en el museo de Turín, que en su origen daba los nombres de alrededor de trescientos faraones y quien la recopiló quiso que fuera exhaustiva.

Ningún rey, por poco importante o fugaz que fuera, quedó excluido, incluso los monarcas palestinos que formaron el grupo hicsos figuran en ella, aunque no fueran dignos de tener su nombre escrito en un cartucho. En realidad, era una concesión extraordinaria a la historia pues - con el propósito de ser rigurosos - se admitía tácitamente una ruptura en la línea sucesoria de los reyes legítimos. De igual modo, al lado de cada uno de los monarcas de la *lista de Turín* se escribió la duración precisa de su reinado y así al final de lo que hoy se conoce como Dinastía VIII<sup>a</sup>, se facilitaba un resumen de los 958 años transcurridos desde el reinado de Menes, el primer nombre que aparece en las listas. Si tan sólo fuera esto lo que hay escrito en el papiro de Turín, se podría atribuir a un complicado mecanismo administrativo, pero el autor intentó remontarse también a la época anterior al reinado de Menes. Es en este punto donde se produce una ruptura radical entre la mentalidad moderna y la antigua. Antes de la historia, el hombre ha situado la prehistoria: el registro de la sociedad humana en un mundo sin escritura es un lugar anónimo del que se desconocen nombres y hechos, pero esta situación carecía de sentido para los antiguos, y por esa razón nada impedía sentir curiosidad por lo que hubiera existido antes del primer rey documentado. En la lista de Turín, justo antes de Menes, aparecen varias líneas que resumían el reinado colectivo de espíritus que carecen de nombre propio, y antes



Arriba:

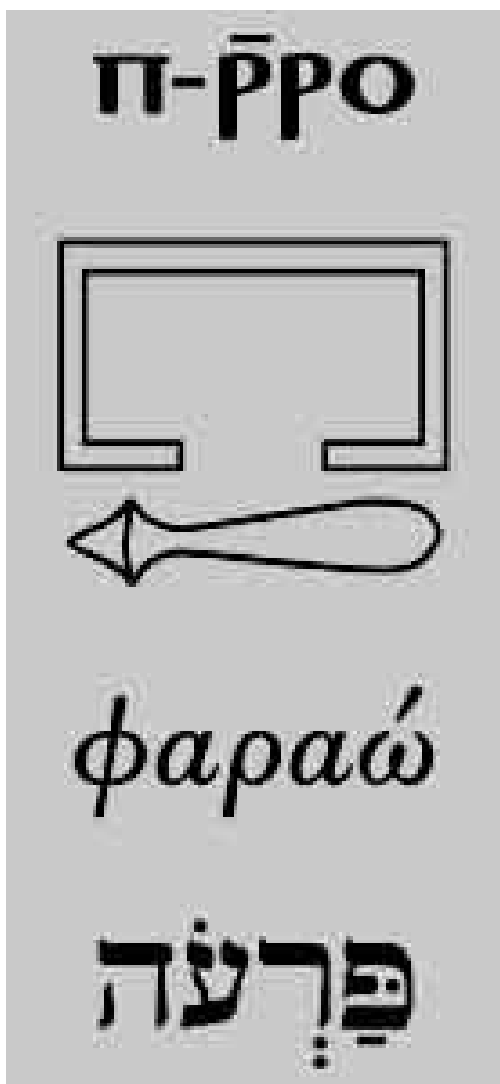
La *Paleta de Narmer* (c. 3050 a.C.) es una placa de pizarra tallada con bajorrelieves, de 64 cm de altura y 45 cm de ancho, descubierta en 1898 por Quibell y Green en el templo de Horus de Hieracópolis (Nejen), y actualmente depositada en el Museo Egipcio de El Cairo, cuya función era servir de soporte para pigmentos, cremas, aceites, y que era común dentro de los ajuares funerarios o como ofrenda. Datada en la época de transición entre Predinástico y Dinástico de Egipto, existen diferentes interpretaciones sobre su posible significado, tanto políticas como religiosas. La iconología principal del anverso muestra al rey Narmer, con la corona Blanca del Alto Egipto a gran tamaño, golpeando con una maza a un extranjero, representado por una figura de cabello rizado y barba. Esta tipología de representación - utilizada a libios y a asiáticos, podría también extenderse a los antiguos habitantes del Delta, algo que denotaría una victoria como antesala de la unificación, algo que se refuerza con la imagen de Horus, símbolo de la divinidad del rey, situado sobre papiros, símbolos tradicionales del Bajo Egipto: la parte baja muestra imágenes de más enemigos abatidos junto a la representación de dos ciudades amuralladas conquistadas. El reverso muestra en el registro superior al rey con la corona Roja, símbolo del Bajo Egipto acompañado de su séquito ante dos filas de enemigos decapitados. En la parte baja están representados dos extraños animales mitológicos entrelazados por el cuello algo que Gardiner interpretó como una representación de la unión de las Dos Tierras. Ambas caras tienen grabada en la parte superior dos cabezas de vaca, símbolo de la diosa Bat, una diosa local del séptimo nomo del Alto Egipto que se rodea de estrellas que parecen identificarla con una deidad celeste. Entre ellas se encuentra el *serekh* con el nombre de Narmer. El reverso presenta también la figura de un halcón sujetando a un cautivo y el anverso un toro rompiendo una muralla de ciudad y pisoteando una figura enemiga. La imagen del faraón golpeando a sus enemigos con una maza se puede encontrar en bajorrelieves a lo largo de toda la historia del Antiguo Egipto, incluyendo a reyes de los que se desconoce su intervención en batallas, por lo cual esta iconografía se convirtió en una imagen propagandística del poder real.

Bibliografía: Baines, John. «Communication and display: the integration of early Egyptian art and writing». *Antiquity* 63 (240). (1989) pp. 471-482.

Imagen en:  
<http://www.touregypt.net/featurestories/religiousorigin.htm#ixzz33Fi0hyd4>

de ellos y a la cabeza de la compilación una lista de divinidades con su nombre escrito en un cartucho, como si fuera un rey, y seguido de la duración de su reinado que, por ejemplo, en el caso del dios Tot habría durado 7.726 años. Así, y a partir de la lista completa se podría reconstruir, siguiendo una línea ininterrumpida, la sucesión de reyes desde el período en que los dioses gobernaron en calidad de monarcas y gracias al detalle de los datos calcular con exactitud cada período comprendido. El antiguo escriba podía conocer así los años que habían transcurrido en el mundo desde la aparición del primer dios creador y, a la vez habría podido observar que los reyes del pasado y sus soberbios monumentos concordaban con este esquema mitológico. La rígida secuencia lineal de esta concepción del tiempo queda expuesta con detalle por la manera en que se ignora la superposición de dinastías enteras durante los períodos de divisiones internas, cuando simplemente se enumeran los reinados de principio a fin y se suman todos los años para obtener una cifra global pues la continuidad pacífica de la monarquía era la principal imagen que proyectaba el pasado. Contemplarla de esta manera resultaba suficientemente satisfactorio sin necesidad de escribir una historia narrativa, en donde se hablara de personas y acontecimientos en términos que la posteridad pudiera entender con claridad.

Existe documentación fragmentaria de los antecedentes arcaicos de una sociedad agrícola relativamente igualitaria que poblaría Egipto en forma de aldeas de baja densidad de población junto a otras concentraciones de mayor número de habitantes y todo ello desperdigado por todo el valle y el delta del Nilo durante los tiempos predinásticos del cuarto milenio. A partir de ahí, asomarían las identidades locales con sus líderes a través de una escala variable, según el territorio. Esas variaciones locales, al principio pequeñas fueron aumentando y en el caso de las más prosperas cada vez más era inherente a la naturaleza del proceso. En el caso de las más exitosas, adoptó un ritmo de crecimiento exponencial que, a finales del período Predinástico, culminó con la aparición de un Estado único. Los líderes que participaban en esta última fase percibieron las consecuencias y ventajas de un poder a gran escala y codificaron su expresión con formas características que pudieran ser fácilmente reconocidas fusionando con maestría un concepto general como es la superioridad de un orden local de origen concreto frente al caos universal estableciendo la primacía de un monarca, cuyo poder como gobernante de los territorios cobraba su expresión en los rituales, la escritura y el arte, para terminar en la arquitectura monumental como interpretación de todo



ese conjunto de cosas, de todo ese paisaje que conformaba el universo egipcio. El conjunto de mecanismos e interpretaciones que legitimaba la autoridad llegaría a su culminación con la Vª Dinastía, aunque sobreviviría con altibajos durante otros dos mil quinientos años, pero también consiguió que los propios egipcios fueran incapaces de entender una historia cuyo origen era multifocal cómo derivación de la estructura del territorio, de manera que los episodios de desunión política se consideraban una separación del orden de las imágenes ideales identificadas con los signos que alimentaban el proceso, aunque todo aquello solamente fuera la manipulación grandiosa y magistral de una colección de mitos que se iba retroalimentando. Sin embargo, y paradójicamente, esa sujeción hacia lo concreto de la imagen alejaría al pueblo de su verdadero origen y, finalmente, de la propia realidad proporcionando a la vez un repertorio inigualable de la representación de la propia esencia del proceso, inscrita en su paisaje. Durante este período protodinástico se inician campañas hacia el sur con la finalidad de obtener un mejor acceso a bienes suntuarios tales como el marfil y el ébano. La desaparición política de la Baja Nubia junto con el progresivo desarrollo y centralización de la cultura egipcia bajo la figura del rey reforzarían el papel de las primeras dinastías y con ello aparecerán las características esenciales que definen el Imperio Antiguo, mediante la consecución de un sistema administrativo centralizado con una tradición apoyada en la élite cortesana que impone pautas culturales a todos los estamentos sociales, algo también favorecido por un cierto aislamiento debido a la ausencia de enemigos poderosos en el exterior. De igual modo, la evolución de las creencias produjo que el rey fuera visto por toda la sociedad egipcia, no tan sólo como el representante del dios en la tierra, sino como encarnación del mismo dios. El mito de la unificación de Egipto no es más que uno de los aspectos que concentra todos los aspectos intelectuales y organizativos

con el advenimiento de la Iª Dinastía y su proyección de la monarquía como el supremo símbolo de poder. En las paletas de pizarra de finales del predinástico, aparecen figuras vencedoras con apariencia de animales tales como el león, el toro, el escorpión o el halcón que pueden considerarse símbolos del poder, quizá el de un rey. Pero únicamente en esas piezas citadas han aparecido hasta el momento las personificaciones de los monarcas perfectamente sujetas a un esmerado tratamiento que intenta transmitir sus atributos simbólicos.

Arriba:

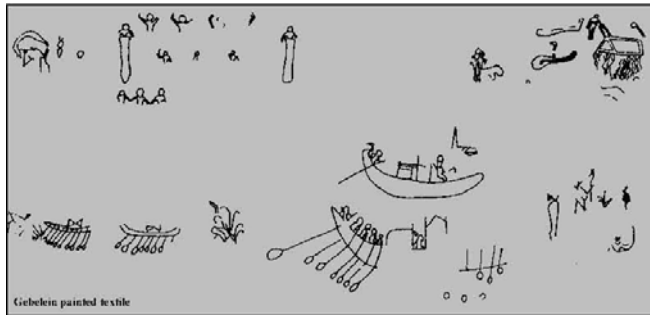
La palabra "faraón" en copto, jeroglífico, griego y hebreo.

Fuente de la imagen: <http://christhum.wordpress.com/2010/10/11/an-etymological-history-of-pharaoh/>

"Faraón" deriva de la palabra egipcia *Per-aa* que significa "casa grande". *Per-aa* era el nombre de la residencia real, pasando después a designar a la autoridad misma. Faraón es un nombre de origen hebreo, bíblico, adoptado después por los griegos. Los escribas egipcios solían usar el término *nesu* (rey), *neb* (señor) o *hemef* (majestad). Fue un término utilizado por el pueblo, nunca por los propios faraones, y sólo comenzaría a usarse a partir del reinado de Amenhotep III, en la primera mitad del siglo XIV a. C. Por tanto, podría decirse que la palabra "faraón" es relativamente moderna, y que sólo abarcaría a la mitad de los monarcas que habitaron en el Valle del Nilo. El jeroglífico muestra la imagen de una planta cuadrangular cuya puerta está custodiada por un cetro: la identificación entre la planta cuadrada y el poder simbolizado por el cetro puede poseer relevancia habida cuenta de la circunstancia que caracteriza a la cultura egipcia que asocia ineludiblemente la imagen y el signo. Es el mismo tipo de metonimia que cuando se usa "La Casa Blanca" para designar al Presidente de los Estados Unidos o "La Zarzuela" para el Rey de España.

Bibliografía: Gareth Hughes, capellán del Hertford College, Oxford e investigador de lenguas orientales en dicha Universidad. "An etymological history of 'Pharaoh'", 11 October 2010, <http://christhum.wordpress.com/2010/10/11/> consulta 2013





Arriba.

Calco del *Textil pintado de Gobelein*. Torino, Museo Egizio, suppl. 17138. dim. aprox. 2 x 1 m. Naqada IIa-b, c.3600 a.C..

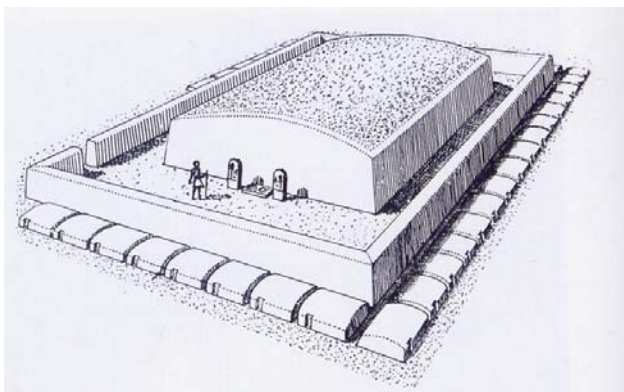
Fuente de la imagen y bibliografía: Francesco Raffaele  
<http://xoomer.virgilio.it/francescoraf/hesyra/Gebelein-linen.htm>

G. Galassi, en *Rivista Studi Orientali*, n.s. 4, 1955, pp. 5-94; E. Scamuzzi, *Museo Egizio di Torino*, 1964, pl. I-V; B.B. Williams, T.J. Logan, en *JNES* 46, 1987, pp. 245-285; B. Adams, K.M. Cialowicz, *Protodynastic Egypt*, 1988, 36f.; A.M. Donadoni Roveri, E. Leospo, E. D'Amicone, A. Roccati, S. Donadoni, *Il Museo Egizio di Torino*, 1996 pp.58-159; K.M. Cialowicz, "Le plus ancien témoignage de la tradition du Heb-Sed?" en *Folia Orientalia*, 33, 1997, pp. 39-48; V. Cortese, en Donadoni Roveri, Tiradritti (eds.), *Kemet. Alle Sorgenti del Tempo*, 1998, pp. 168-169.; K.M. Cialowicz, *La naissance du royaume*, 2001, pg. 155f.

Si se vuelve la vista hacia la arquitectura aparece algo similar, aunque elaborado a mayor escala, de forma que las tumbas reales se convierten en la principal expresión pública de la naturaleza de la monarquía, y de ese modo, las transformaciones en su arquitectura constituyen el mejor instrumento disponible para entender el significado de la institución monárquica en el Egipto antiguo. Los sitios de Nagada y Hierakómpolis han revelado tumbas que - a causa de su propio tamaño, el cuidadoso revestimiento de adobe y, en el caso de la "tumba 100" de Hierakómpolis, unas significativas pinturas murales - dan a entender que sus dueños pertenecerían a la realeza o a una clase de jefatura, aunque en realidad sean construcciones modestas y jamás poseyeran probablemente una superestructura compleja. Sin embargo, la Iª Dinastía introduciría un cambio radical en un universo en el que aumenta notablemente el tamaño de las tumbas por todo el territorio, algo que refleja un notable incremento de la riqueza y de la organización del Estado. Dentro de ese panorama, aparecen una serie de constructores de tumbas que dan los primeros pasos hacia la escala monumental - dispuesta en ejemplos reducidos y planos - mediante una serie de símbolos arquitectónicos característicos.

La aparición de plantas cuadradas en tumbas y graneros egipcios supondrá también el reconocimiento del rectángulo como un patrón más apropiado que la forma circular y esa forma rectangular junto al símbolo esquemático del cetro parece que daría origen al jeroglífico de la palabra "faraón" (*casa grande* en antiguo egipcio). El uso del sistema cuadrangular se revelaría muy eficaz, habida cuenta de la necesidad de controlar la división del terreno inundado y las ventajas derivadas de la ejecución y el mantenimiento de un sistema de diques y esclusas, de manera que la aparición de jefaturas en áreas cada vez más grandes se vería favorecida simplemente por una cuestión de eficacia, aunque el resultado final fuera consecuencia de los contactos entre diferentes centros que envolverían tanto relaciones comerciales como luchas de poder. Se conoce poco de la estructura jerárquica de los primeros tiempos, pero los datos sugieren que se compondría del rey, como gobernante máximo, seguido de una serie de nobles y altos funcionarios, jefes locales y otros funcionarios menores. La inclusión de una pintura en gran formato dentro de la tumba 100 de





Arriba:

Reconstrucción de la mastaba de la reina Meryt-Neith en Saqqara c. 2927 a. C. seg. Spencer. A.J. *Early Egypt. The Rise of Civilisation in the Nile Valley*. London, 1993, pg. 82.

Algunos rastros de superestructura de las tumbas predinásticas de Abidos han servido para argumentar un desarrollo de las desde los entierros más tempranos a las superestructuras de las tumbas de la I Dinastía, desde el primitivo montículo simple de arena, a un túmulo revestido de ladrillo, pero solamente entre mediados y finales de la I Dinastía, se documenta la existencia de un túmulo situado sobre la cámara funeraria un ejemplo que aparece también en las mastabas contemporáneas de Saqqara. La forma y la ubicación de esta superestructura por encima de la sepultura real indica un posible antecedente de la disposición piramidal, primero con los escalonamientos de la IIIª Dinastía para llegar a las formas características de pirámide que aparecen en la IVª Dinastía. La construcción exterior estaba dividida en cierto número de compartimentos que alojaban tumbas subsidiarias.

Bibliografía: Kemp, B.J. "The Egyptian 1st Dynasty royal cemetery", *Antiquity* 41, 1967: pp. 22-32.

asumiéndose la existencia como un continuo que intenta vencer a la muerte inevitable. La arquitectura de los muertos refleja lo más inmediato de la condición humana esencialmente ligada al hecho de la mortalidad, algo que sucede, pero muy difícil de entender desde la perspectiva individual y simple de la existencia, pues si la vida es un don que se recibe sin saber, no hay razón que explique por qué ese regalo se extingue y su porqué, salvo por la evidencia de la muerte de los otros. Ante eso, la imaginación del hombre tiende a crear un recurso pensando que la muerte no es el final de todo y, efectivamente, existen otros recursos para que el regalo de la vida subsista indefinidamente, de manera que la inmortalidad se otorga a los dioses (que existen siempre, pero no son mortales) y se busca una manera híbrida de permanecer, algo que la mayoría de las religiones aseguran, como obras de los hombres que son, al menos en su articulación. La idea es, precisamente, incorporar al individuo su propio paisaje que se interpreta en forma de arquitectura, objetos, imágenes y ritos, de manera que el universo de los vivos sea asimilable al de los muertos, triunfando de ese modo sobre lo inevitable.

El caso de Egipto es paradigmático, ya para lograrlo, su cultura no proporciona una neta indiferencia entre la vida y la muerte, haciéndolas equivalentes y paralelas, de forma que el más allá funciona como forma sutil y compleja de lo que en este mundo ocurre. Por esa razón, el mundo egipcio mira siempre hacia ese punto de la mortalidad generando estructuras que no sucumben, como tampoco lo hace la vida eterna que viene a ser una prolongación de esta pero situada físicamente – y bien visible - en el mismo lado del mundo. Para entenderlo, no existe otro remedio que ver como se forma el escenario que da origen a todo un bagaje de mitos, creencias, costumbres y, finalmente, ideología que puede permitir ese triunfo supuesto pero de contenido físico de gran trascendencia que supone la grandiosa y sempiterna arquitectura funeraria de la tierra del Nilo. La clave para comprender la cultura visual formal de los egipcios y su extraordinaria homogeneidad durante tres mil años, tanto en la arquitectura como en el arte, parece radicar en el concepto ideal de arquetipo como una característica universal de la mente. Parece así existir una experiencia cultural propia de los individuos que se ancla en la cultura y que forma una idea aproximada



Arriba:

Recinto de Shunet el Zebib en Abydos del rey Khasekhemwy c. 2700 a. C. Fuente: <http://turismo.programasok.com/abidos.html> (acceso: 08/12/2010) citado en

Sevilla Lara, D. "La Evolución de la Arquitectura Funeraria Real en el Egipto arcaico (Dinastía 0-II)" @*rqueología y territorio* [http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/Artics8/Artic8\\_7.htm](http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/Artics8/Artic8_7.htm)

Otros elementos que complementan el universo funerario de la Iª y IIª dinastías son los recintos, unos grandes espacios construidos en fábrica de adobe. La entrada principal se disponía en el ángulo suroeste, y frente a ella - dentro del recinto - se alzaba una capilla. Estos auténticos palacios funerarios muestran en su cara exterior una disposición característica denominada "fachada de palacio" - ya presente en Mesopotamia - que ha pervivido como tipo hasta nuestros días. La imitación del palacio, estrechamente vinculada formal y lingüísticamente a la persona del monarca, pervive en el más allá, en donde la existencia prosigue del mismo modo que en la propia vida real. Otro rasgo esencial en la estructura de los recintos funerarios era la presencia de un nuevo montículo de arena revestido de adobe, cuya situación respecto de los ejes del monumento estaba desplazada, algo que aparecerá en la disposición de la mastaba inicial que sirvió de base a la pirámide de Zoser en Saqqara, ya en la IIIª Dinastía. Los recintos, también rodeados de hileras de tumbas subsidiarias tenían la función de prolongar la fiesta *Sed* del jubileo que garantizaba la pervivencia del faraón con todo su poder en el más allá. Los recintos de Abydos se sitúan al norte del Cementerio Real de Umm-el-Qaab, y parece que fueron tan importantes como las propias tumbas reales: su exploración ha sido esporádica y todavía permanece incompleta. El primer recinto investigado pertenece a la IIª Dinastía con restos que todavía subsisten con el nombre moderno de Shunet-el-Zebib ("Almacén de pasas") presenta una elevación de 11m sobre la rasante y tiene unas dimensiones de 133,5m x 77,7m. correspondiendo a Khasekhemwy, último rey de la IIª Dinastía. La reciente restauración efectuada muestra el arranque de la estructura del muro de cierre con la disposición en retanqueos referida.

Bibliografía: pg. 159

O'Connor, D.: "Boat graves and pyramid origins: new discoveries at Abydos, Egypt". *Expedition* 33 (3) 1991, pp. 5-17.

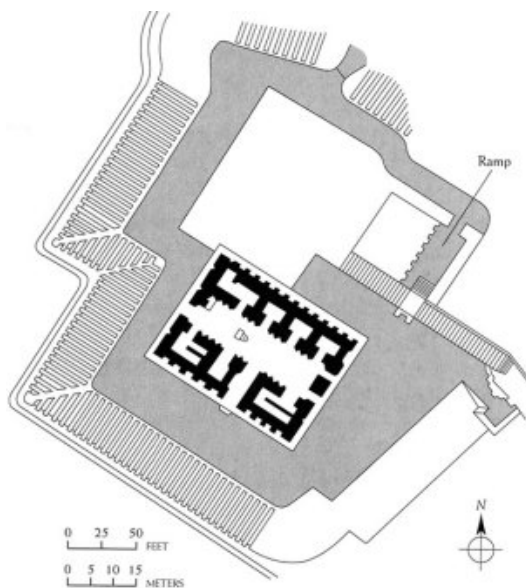
O'Connor, *Abydos, Egypt's First Pharaohs and the Cult of Osiris*. London. 2009 pg. 159 y ss.

poder atribuido a fórmulas y misterios que el propio Heródoto oculta piadosamente en su *Historia*, manifestando su reparo en narrar las cosas que podría haber escrito sobre esos cultos y rituales. El poder de sortilegios, fórmulas y en consecuencia de la palabra, queda sintetizado en el propio mito de Isis, que busca conocer el nombre secreto de Ra, aquel que, una vez conocido, la otorgará el poder del dios, ya que el nombre es la misma cosa que el objeto, algo que se repetirá en el famoso enunciado de Jehová a Moisés, y también con la conocida prescripción del Decálogo de no designar el nombre de Dios en vano - aunque ello se desee - algo que revela los orígenes egipcios de la propia educación de Moisés. Esta actitud mágica para el lenguaje también se refleja en la propia convertibilidad que el jeroglífico asegura a la palabra expresada mediante su enlace con la imagen. Así, la figuración tuvo desde el principio el doble propósito de fijar tanto el esquema preconceptual del vocablo como exhibirlo en su forma de valor semántico. De igual modo, y en el mismo momento en el que se operaba la fractura entre imagen y esquema preconceptual, el jeroglífico remachaba la

sobre cómo deben ser las cosas, algo que está anclado en la propia herencia que esa misma cultura determina, ofreciendo un repertorio oscuro de referencia, que no por serlo se manifiesta con gran vehemencia en ocasiones. Por esa razón, y aún cuando las artes y la arquitectura de nuestros días han laminado en gran medida el repertorio iconográfico de épocas pasadas amparándose en un sinnúmero de razones de estricta conveniencia, tampoco parecen haber logrado del todo acabar con los tipos ideales asimilados a auténticos estereotipos que persisten infatigables en la imaginación de los individuos, a veces en formas bárbaras - o quizá no tanto - pero que aparecen iluminados por fogonazos de imágenes sorprendentes que pueblan jardines, urbanizaciones y construcciones de medio mundo. Esto ocurre tanto en los lugares en los que la dictadura de la construcción industrial, normativa y masificada ha llegado colmándolo todo, pero también en otros más alejados que parecen alimentar una misma sustancia ancestral anclada en la infancia de sus mitos. Por otra parte, esa idea que persiste en el mundo que la prosperidad de la masificación ofrece a los que tienen la oportunidad muestra un universo de deseos instalado en objetos que manifiesta algo similar a una nostalgia que quizá delate aquel retorno hacia unos tipos de antigua eficacia que no cesan de manifestarse.

Debe recordarse también la actitud mágica que la civilización egipcia mantuvo hasta su ocaso, que establecía la posibilidad cierta de intercambio entre la representación de la cosa y la cosa misma, puesta de manifiesto en esos mismos relieves y pinturas de las cámaras funerarias, en las que de las paredes cubiertas por imágenes de terneros sacrificados, gansos, fruta o jarras de vino o cerveza, se pensaba que podían surgir esos mismos terneros, gansos o frutas a través del poder mágico del Ka o por la intervención de un dios propicio. A esta misma posición mágica correspondería el





preconcebidos de las cosas. Es probable también que, dentro de ese nuevo orden otorgado sobre todo a la figura humana en su representación plana, incidiera también todo un universo de etiquetas mágico-religiosas

Arriba.

Planta del "Templo Blanco" de Uruk sobre la plataforma del zigurat con una disposición de "fachada de palacio". Uruk III Periodo de Jemdet Nasr (3100–2900 a.C.)

Referencias:

Postgate, Nicholas *La Mesopotamia Arcaica: Sociedad y Economía en el amanecer de la Historia* Akal, Madrid, 1999

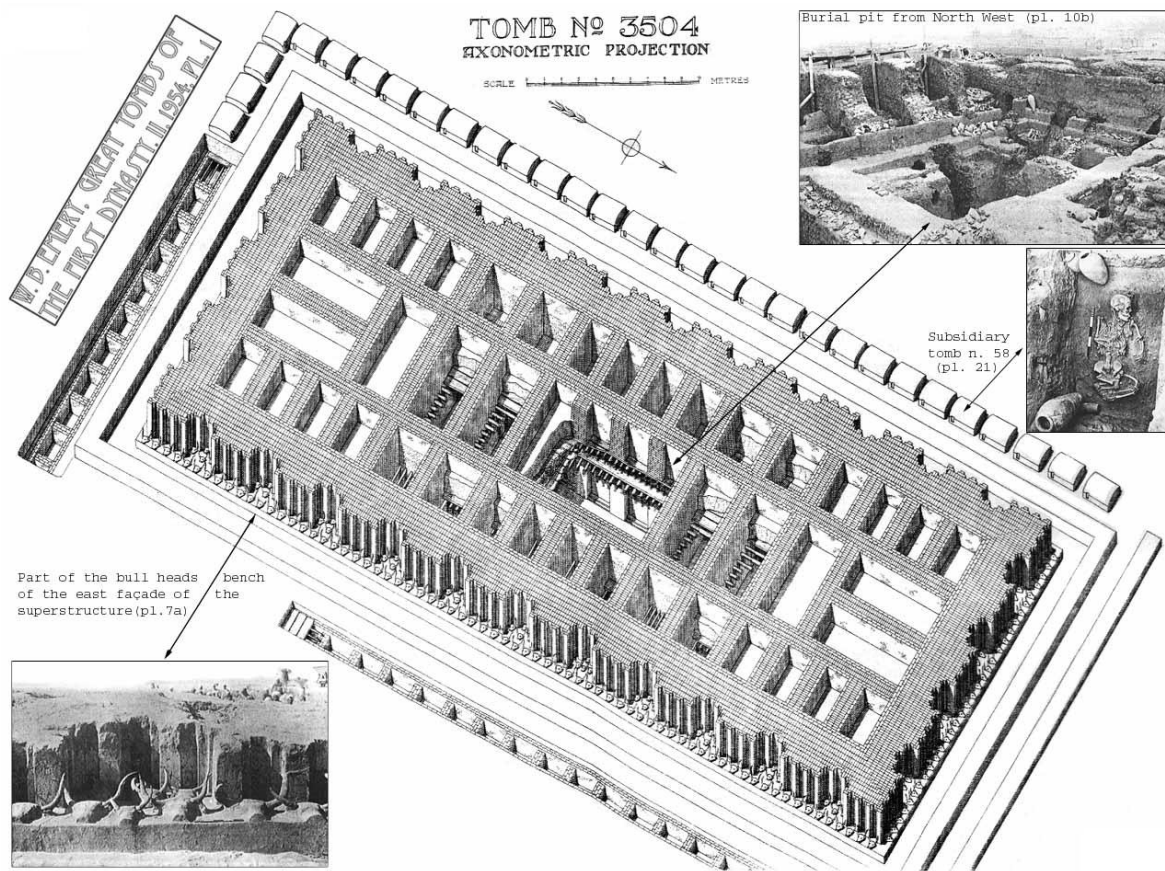
Linssen, M. J.H. *The cults of Uruk and Babylon: The temple ritual texts as evidence for Hellenistic cult*, Brill, 2004.

Fuente de la imagen: [www.utexas.edu](http://www.utexas.edu)

simbiosis original, y aún más, cargaba la imagen de la posible convertibilidad entre ella y el propio objeto, impidiendo así que la imagen sufriera la degradación gradual a la que, como signo, podría haber estado sometida de modo espontáneo si se hubiera reducido a un mero soporte de apoyo fonético. Por otro lado, la representación figurativa procedía del esquema preconceptual nacido a la par que el jeroglífico, en el sentido de soportar una simplificación - e incluso un orden diferente en la distribución de sus elementos - respecto del modelo natural, algo que hubiera sido menos que imposible si la imagen hubiese sido creada partiendo de la realidad. En su lugar, esa imagen surgía más bien como la reproducción de un esquema que ponderaba ciertas características en detrimento de otras sin que las características que persistían correspondieran a las esenciales del modelo, algo que si bien no era propio del universo egipcio respondía rigurosamente a los esquemas y leyes visuales mediante los que se forman los esquemas intuitivos y

que se exponen mediante una iconografía precisa en la cual, por ejemplo, ambos pies se representaban del mismo lado en una posición irreal, mientras que los hombros se muestran frontalmente, pero no así la pelvis, que se presenta mediante un perfil de tres cuartos y todo un aparato de convenciones que luego se harían clásicas en la representación. Todo ese complejo universo solamente se hizo posible porque la imagen repetía solamente las características esenciales obtenidas del esquema preconceptual de forma que esas distorsiones para el individuo no suponían una traición a la realidad, ya que el propio individuo solamente disponía del esquema de aquella realidad, pero no de su concepto abstracto.

En nuestros días, se asume que la cultura aparece en distintas manifestaciones y mientras que las iniciativas se producen mediante un patrocinio público o privado que genera un enorme efecto mediático, existe también una cultura que podría definirse como popular que - tanto si procede del pasado como si tiene raíces autóctonas - utiliza también esos medios sincréticamente, y posee un vigor y originalidad propios como otra faceta de la moderna cultura global. El análisis del pasado debería remitir a consideraciones de ese mismo orden, aunque adaptadas a otros universos, pero los problemas surgen cuando se trata de un pasado lejano, pues la cultura popular en forma de música, relatos orales o danzas que forma su soporte, junto con las artes figurativas, no aparece más que en testimonios normalmente perdidos que sólo se manifiestan ocasionalmente en alguna pintura antigua, proporcionando tan sólo un apunte del total. Eso es precisamente lo que sucede con el Egipto antiguo, en donde las pinturas y relieves adscritos a tumbas y templos muestran imágenes de bailarines, acróbatas, cantantes o músicos sin que ello sirva para reproducir con fidelidad un posible escenario para recrear. Del mismo modo es posible que, en los templos y santuarios alejados de la capital, el asunto religioso mantuviera con vida sus propias tradiciones propias pero parece que, fuera de esos enclaves, el éxito del arte cortesano y la producción estereotipada de artefactos consumirían la creatividad local, un fenómeno - si se quiere - paralelo al que ahora acontece con la globalización uniformadora. Parece también obvio que la religión egipcia introduciría nuevos ingredientes en la tradición, pero el problema se presenta cuando se aceptan modificaciones muy rápidas dentro del universo de una religión antigua, pues ello socava sensiblemente el método de investigación tradicional de seguir las fuentes, con una idea según la cual el significado siempre fue constante dentro de cada acontecimiento, lo cual no es siempre forzosamente cierto.



En la cosmogonía egipcia, la colina primigenia era la primera tierra que había emergido del océano primordial, un oscuro caos acuoso anterior a la creación donde reinaba el dios Nun y sobre la cual, el demiurgo crearía el mundo, una idea probablemente surgida de la observación de la retirada de las aguas de la crecida con aparición de los lugares más elevados, en donde a los pocos días, resurgía la vida. El carácter anual del fenómeno dotaría también de un sentido dinámico a la existencia del mundo mediante un ciclo que se repetía continuamente dando así un primer sentido a la equivalencia entre la vida la muerte que luego permanecerá instalado en toda la cultura egipcia.

Por otra parte, la costumbre extendida desde los tiempos predinásticos de enterrar a sus muertos en las arenas del desierto, lejos de la crecida excavando el suelo provocaba un exceso de material que formaba otra pequeña colina. Esta disposición bioclimática de la tumba unida al calor del desierto producía una excelente conservación del cadáver, que mantenía con fidelidad los rasgos del difunto y esa propia imagen inspiraría la disposición permanente de montículos para así posibilitar un renacimiento en el más allá, al igual que se producía en las plantas abonadas por el Nilo.

Arriba.

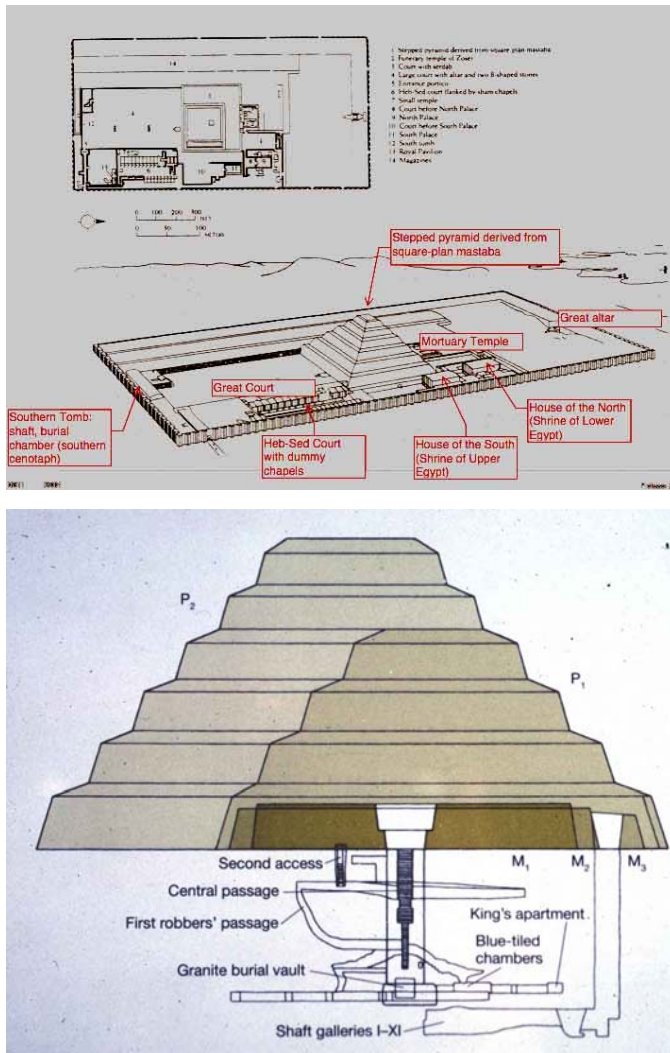
Reconstrucción de la mastaba S3504 de Saqqara de la Iª Dinastía, atribuida al rey Dyet (Uadi, 2927- 2914 a.C.) o algún miembro de su familia.

(otras opiniones la atribuyen a Sekhem-Ka, tesorero real con una cronología c. c. 2980 a.C.). Dibujo publicado por el arqueólogo Walter Bryan Emery (1902-1971) en *Great Tombs of the First Dynasty II*, London 1954, Pl. I. Obsérvese la inclusión de bucráneos en los nichos de la fachada de palacio que componen el cierre de la mastaba, un elemento de origen oriental que ya aparece en la iconografía de Çatalhöyük (Anatolia) unos tres mil años antes .

Bibliografía:

Jozef M. A. Janssen, *Annual Egyptological Bibliography* , Brill, 1975, pg. 1063

Michael Rice, *Who's Who in Ancient Egypt*, Routledge, 2001



La idea - posterior o simultáneamente - se híbrida y se compone con otras correspondientes a otras antiguas mitologías, como las del culto a las piedras meteóricas de origen celeste e inexplicable en tiempos antiguos, siguiendo los caminos característicos que conforman las creencias mágicas, y la llamada piedra *Benben* citada en el texto, un culto que proviene de la zona del Delta del Nilo, tallada con forma de cono irregular alargado que representará también la imagen de esa colina primordial asociada al principio creador masculino y eje del mundo, lo cual compone bien con la idea contrapuesta de la vuelta al seno madre de la tierra que cubre el conjunto y que formaría el elemento de cubierta de la tumba del gobernante como un gran túmulo con su sarcófago situado bajo tierra. La evolución de esa idea parece conectar con la disposición de las primeras tumbas dinásticas que aparecen en núcleos como Naqada, Saqqara y otros lugares, pero el montículo protector primigenio aparentemente utilizado como símbolo de renacimiento en las tumbas más primitivas ha evolucionado ahora hacia una construcción de adobe con una fachada panelada que parece replicar el exterior de un templo, mientras que la tumba propiamente dicha se instala en una cámara subterránea. A este tipo de estructura, que presenta una forma tronco-piramidal con base rectangular se le dará por los egiptólogos el nombre de “mastaba” - voz árabe que significa “banco” debido a su parecido con los que están a la entrada de las casas tradicionales en Egipto - un término adoptado por los primeros exploradores europeos, y que se sigue manteniendo.

Arriba.

Planta y axonometría del complejo funerario de Zoser en Saqqara c. 2645 a.C.

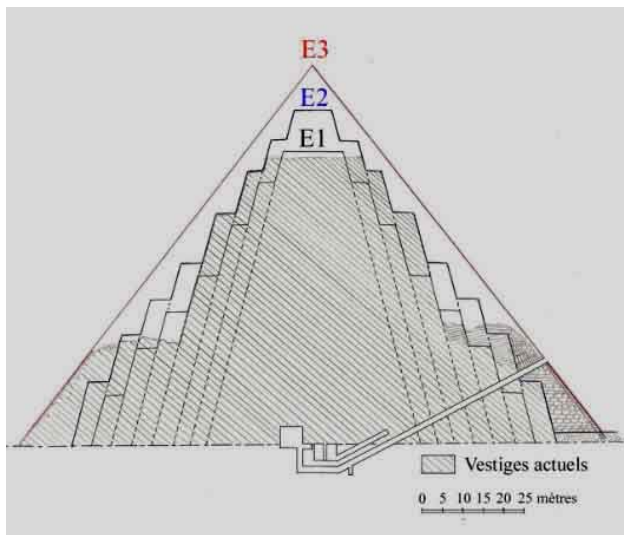
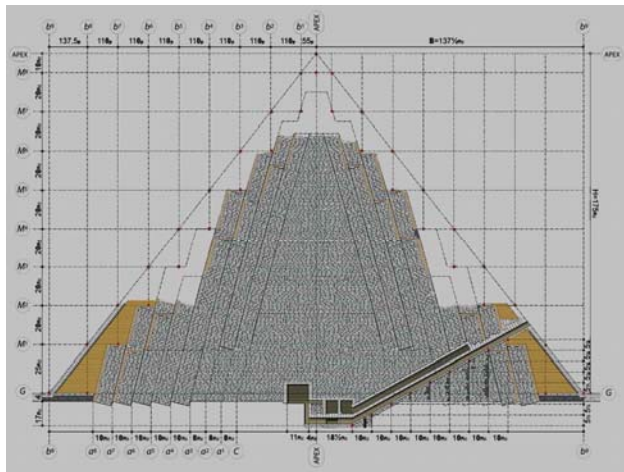
Fuente: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/history-of-arch-1-100-exam-i/deck/7907891>

Abajo:

Evolución desde las primitivas tres mastabas M1, M2 y M3 hasta la erección de dos pirámides escalonadas P1 y P2, la primera de 4 y 6 niveles, una circunstancia que produjo el descentramiento de la cámara funeraria del eje central en esta sección este-oeste de la pirámide final seg. J.P. Lauer.

Fuente: <http://www.niloabajo.esy.es/saqqara/saqqara.htm>

Esta idea del refugio en el seno de la tierra completada con su enlace cosmológico parece ser una invariante de los primeros tiempos de la arquitectura - también en Egipto - y eso se mantendrá hasta la mutación de las creencias hacia estructuras que seguirán enterradas pero ya sin algo concreto que refleje su enlace cósmico, o ya referido en este caso al carácter sacro de todo el paisaje y buen ejemplo de ello son los propios hipogeos del Valle de los Reyes, a partir del Imperio Nuevo en los que la propia montaña sagrada sustituye al significado de las antiguas pirámides. Sin embargo, esto no ocurrió en los inicios, de



De arriba a abajo:

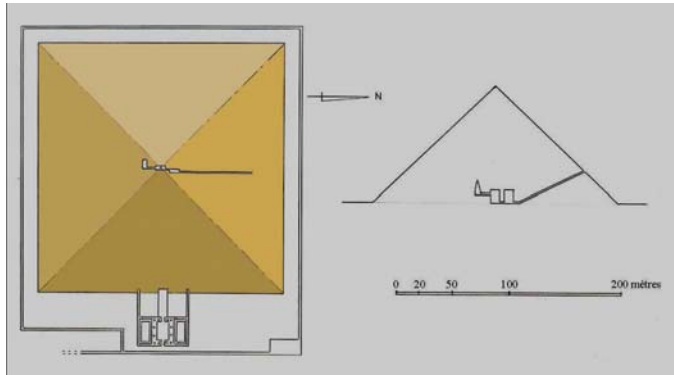
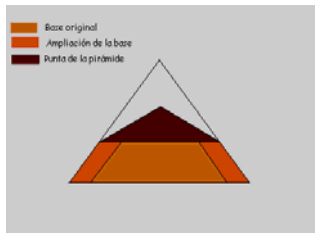
Sección norte-sur, evolución constructiva y aspecto actual de la pirámide de Meidum, a la entrada de Al-Fayum, iniciada en tiempos de Huni (c.2637-2613 a.C.) y terminada (¿) por su hijo Seneferu (c.2614-2579 a.C.), primer faraón de la IVª Dinastía. La principal novedad de la pirámide es que la cámara sepulcral se incorpora a la estructura de la pirámide descargando el peso mediante una falsa bóveda de voladizos sucesivos.

Fuente de las imágenes:  
<http://elartedelnilo.blogspot.com.es/2012/07/las-tres-piramides-de-snefru.html>

manera que el lugar de entierro se separaba claramente, e incluso se sellaba y se rellenaba con cascotes para distinguirlo del signo que debía insertarse en el paisaje: los enterramientos empezaron a presentar dos elementos distintos; por una parte la tumba y, complementariamente, un recinto rectangular acomodado para la ceremonia funeraria y el culto del rey. Durante la Iª y la IIª Dinastías, estos elementos estaban incluso en lugares distintos y geográficamente separados. Al parecer, el incremento de la prosperidad y la obtención de un control central de los recursos serían las causas por las cuales estos jefes tempranos acentuaran su posición dotando de un carácter

monumental a sus construcciones funerarias, aunque evidentemente existirían algunos momentos de inestabilidad política intermedios en los cuales eso no resultaba del todo posible. En general, la construcción de mastabas suponía originalmente la excavación del recinto subterráneo y el posterior recubrimiento de la estructura por acumulación de material en hiladas sucesivas: estas construcciones estaban apartadas del cauce para evitar su inundación periódica y se orientaban hacia el oeste, el lugar de la puesta de sol en donde se sitúa el “más allá” desde la antigüedad más remota. Con el tiempo, las estructuras superiores de cubierta fueron adquiriendo un tamaño considerable con un interior dividido en varias estancias para la residencia del difunto y de su desdoblamiento en el Ka como alter ego imprescindible. Estas estructuras adoptarán una forma en talud derivada sin duda de la noción antigua de la tierra superpuesta sobre el lugar del enterramiento: el egipcio siempre requirió de la forma como apoyo de la manifestación estableciendo un lenguaje simple y directo que aparece a lo largo de toda su cultura en mayor o menor medida. Así, las mastabas, como derivación lógica y enriquecida de los primitivos túmulos elementales, se realizaron inicialmente con ladrillos de adobe para pasar a realizarse mucho después en piedra, algo que garantizaba mejor la permanencia. La antigua Menfis - un lugar situado cerca de la gran metrópolis de El Cairo - se funda con el inicio de la Iª Dinastía de Egipto (c. 3000 a.C.) y sería su capital al menos desde comienzos de la IIª hasta la VIIIª. En la orilla oeste del Nilo está Saqqara, emplazamiento de su necrópolis principal que constituye un enorme enclave de unos 6 km. de longitud con una importancia que se pone de manifiesto mediante una extraordinaria acumulación de tumbas. En los niveles inferiores a la rasante, está invadida por galerías, tumbas de pozo y agujeros abiertos por los ladrones, pues ha sido un lugar sistemáticamente saqueado desde antiguo.





En realidad, la necrópolis albergó no sólo a reyes sino también a visires y notables que se harían construir grandiosas mastabas como símbolo de su influencia. Sería el faraón Zoser-Netjerykhet (c.2665-2645 a.C.) uno de los gobernantes más destacados de la historia egipcia con testimonios de tal categoría que convierten su reinado en un capítulo trascendental pues sería el primero en conjugar la combinación entre el poder supremo, un largo reinado y el suficiente talento para elegir individuos que supieran organizar la mano de obra y aprovechar la habilidad de los artesanos. Uno de estos funcionarios era Imhotep, un hombre de origen desconocido que construyó un recinto gigantesco dotado de construcciones de gran tamaño realizadas con piedra labrada por primera vez en la Historia. Hoy en día se lo conoce como el complejo funerario de Saqqara que se mantiene en pie en su mayoría: su objeto era servir para la tumba del faraón mediante una pirámide escalonada que se derivaba de las grandes mastabas de épocas anteriores, de forma que la parte subterránea posee un gran número de cámaras en donde han aparecido hallazgos correspondientes a faraones anteriores, una idea que quizá provendría del mismo Zoser, para evitar que se alteraran los restos de sus antepasados. Este cementerio real y de la nobleza de Menfis fue el paradigma para los siguientes dos mil años, cómo algo sin precedente en Egipto y en el resto del mundo, con una cantidad asombrosa de innovaciones arquitectónicas. Precisamente, dentro del complejo de la pirámide escalonada se destacan toda una serie de elementos

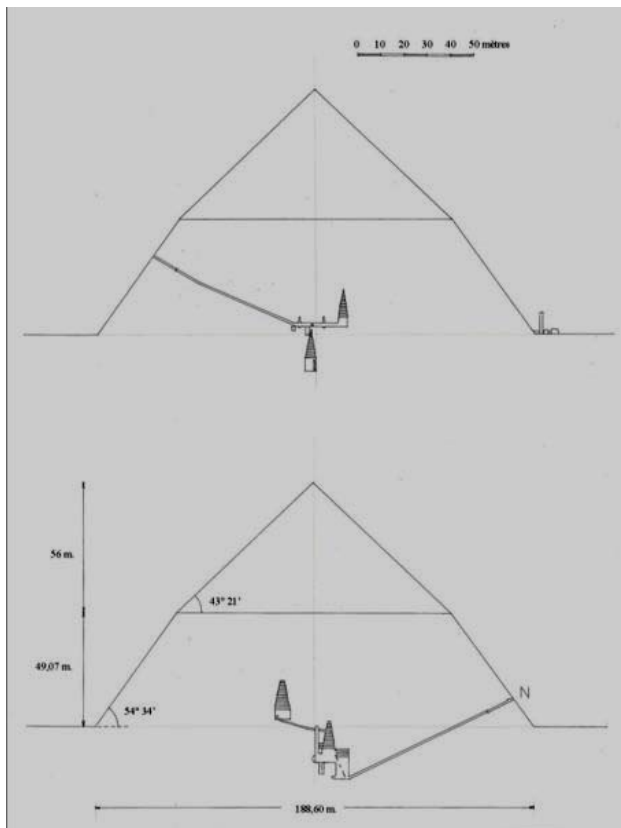
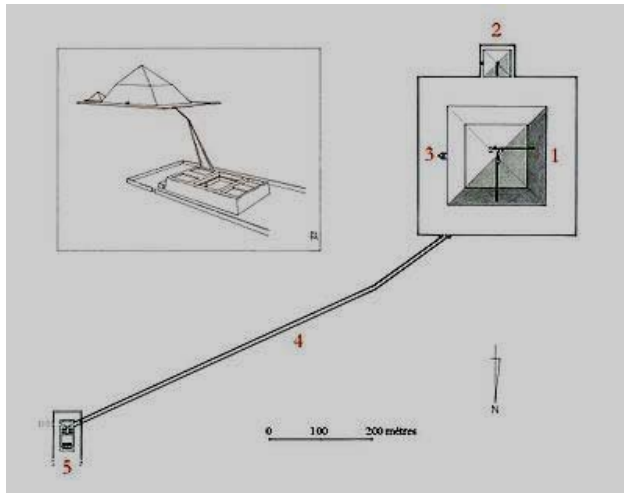
Pirámides de Seneferu (c.2614-2579 a.C.) en Dashur, una población egipcia situada unos 40 kilómetros al sur de El Cairo, esencialmente conocida por poseer una amplia necrópolis en la zona del desierto de la ribera occidental del río Nilo con varias pirámides correspondientes a dinastías muy separadas en el tiempo (IVª, XIIª y XIIIª Dinastías). La trayectoria emprendida prosigue en la llamada *Pirámide Acodada*, en la que las caras se articulan mediante una doble pendiente que disminuye el ángulo en la mitad superior, quizá tras un intento fallido de culminación. La estructura de las cámaras y el corredor de acceso se resuelven mediante bóvedas de voladizos sucesivos. La pirámide se inserta dentro de un complejo funerario, rodeado por un peribolo que comprendía una segunda pirámide satélite, y dos templos comunicados por una larga calzada procesional descubierta y bordeada con muros laterales. El primero de ellos, en el acceso de la calzada, es uno de los primeros ejemplos de templo del valle de concepción monumental con un vestíbulo de dos cámaras, un patio abierto que da acceso a una sala hipóstila y cinco estatuas del faraón dispuestas en nichos de la pared. El segundo - adosado a la pirámide y más modesto se dispone dentro de un recinto acotado de adobe que se abre a un vestíbulo que da acceso a una cámara con un altar de ofrendas y dos estelas. La *Pirámide Roja* - concebida como tumba de Seneferu - debe su nombre al color de la fábrica interna de granito rojizo y está considerada como la primera pirámide de caras lisas - además de la tercera más grande después de la de Kheops y Kefrén - si bien su pendiente es una de las más reducidas de toda la historia de Egipto. Parece que dicha pendiente (43°) inferior a las de Meidum y la Acodada, se proyectó para prevenir problemas de estabilidad una precaución que se incorpora al tipo de sillar mediante hiladas de grandes bloques tallados. La cámara funeraria, a ras de suelo, está precedida de antecámaras a las que se accede por un corredor descendente desde un acceso exterior elevado y se cubre con una bóveda escalonada de piedra caliza en voladizos sucesivos.

Referencias:

Romer, John *The Great Pyramid: Ancient Egypt Revisited*. Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Lehner, Mark *The Complete Pyramids*. Thames and Hudson, 1997.

Fuente de las imágenes: <http://elartedelnilo.blogspot.com.es/2012/07/las-tres-piramides-de-snefru.html>



Arriba:

*Pirámide acodada* de Dashur: el primer complejo piramidal conservado característico en la arquitectura del Egipto antiguo.

Abajo:

Las dos entradas norte y oeste de la *Pirámide acodada*. La entrada oeste se utilizó previsiblemente para el cierre de la pirámide.

Fuente de los dibujos: Franck Monnier, 2007  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rhomboidale-plans.jpg>

arquitectónicos de fuerte valor simbólico y evocador que reflejan en toda su complejidad el primer intento histórico de transponer a una fábrica de piedra los santuarios arcaicos, hasta entonces contruidos con materiales de mayor fragilidad. El monumento representa una gran ofrenda funeraria al rey difunto que le garantizaba la concesión de la eterna repetición de su fiesta jubilar, como una tradición faraónica iniciada en los primeros tiempos dinásticos y posiblemente la más importante celebración de los soberanos del antiguo Egipto. La importancia de esta gran explanada representativa radica en el hecho de constituir un verdadero modelo final de forma ya que - en un lapso de medio siglo - los complejos funerarios reales sufrirán una transformación completa en la que las nuevas formas sustituirán a las arcaicas y éstas persistirán solamente en forma alterada o reelaborada del tipo original. La originalidad de la arquitectura dispuesta en el complejo de Zoser radica en la forma con la que se creó un vocabulario de arquitectura en piedra a partir de un vestigio de la arquitectura tradicional egipcia que se conservaba en el imaginario y se sostenía a través del rito, y esa articulación formal en su nueva traducción pétrea pasaría a ser en lo sucesivo el tipo ideal de edificio religioso al que, invariablemente, los arquitectos de los futuros templos dirigirán su mirada.

En cualquier caso, el gran complejo construido a los pies de la Pirámide Escalonada de Zoser prueba cómo se produjo una evolución desde la arquitectura de adobe del Dinástico Antiguo que, mediante la tipología de “fachada de palacio” - un modelo oriental que ha subsistido hasta el momento - había subsistido durante generaciones de faraones y que con la llegada de la IIIª Dinastía llevaba existiendo en Egipto durante tres o cuatro siglos y podría haber continuado siendo el modelo de arquitectura oficial, al igual que sucedió en Mesopotamia desde tiempos antiguos. La persistencia de la idea preconceptual en la arquitectura se demuestra en esta clase de actitud, y de ese modo, la arquitectura formal de los templos buscaría su inspiración en lo que los egipcios consideraban la imagen de sus raíces y al igual que la historia política del antiguo Egipto se sustentó de forma continua en un concepto mítico del pasado, la historia de la arquitectura de los templos se propone mediante una imagen referida a otros mitos. Sin embargo, la recodificación de las formas arquitectónicas no proporcionó un modelo constante, y como creación intelectual de la corte en principio se reservó para las tumbas reales, y tan sólo sirvió de prototipo en el resto del país cuando, de manera esporádica, el patrocinio faraónico



Arriba:

Estructura de sustentación mediante voladizos sucesivos en la segunda antesala de la *Pirámide Roja* de Dashur construida por Seneferu (c.2614-2579 a.C.) como primer faraón de la IVª Dinastía.

Fuente:

<http://www.touregypt.net/featurestories/red.htm>

llegaba a otros templos. La forma del mismo sepulcro real experimentó de nuevo otra gran transformación en los finales de aquella IIIª Dinastía, y así el palacio eterno del faraón fue reemplazado por un templo consagrado al propio espíritu del monarca y al Sol, erigido a la sombra de una verdadera pirámide, una versión geométrica de la piedra *benben* por referencia a una teoría más sublime sobre de una pieza generada mediante un material meteórico que procedía realmente del firmamento.

La construcción y evolución de los complejos faraónicos parece seguir un itinerario de prueba y error, y así ocurre con los construidos durante el período siguiente que avanzarán hacia el tipo de pirámide clásica. El primer ejemplo es el de la pirámide de Meidum, un lugar situado a unos 80 km. al sur de Menfis, que se ha interpretado como un intento de crear una pirámide de caras inclinadas, aunque su estado ruinoso quizá indique que la obra nunca llegó a terminarse bien por colapso, bien víctima de una erosión que produjo a lo largo del tiempo una enorme pérdida del volumen originario. Esta pirámide, llamada por los árabes El-Haram el-Kaddab (la falsa pirámide) está situada a la entrada de El Fayum, muy cerca del límite de las tierras cultivadas, y tiene unas dimensiones aproximadas de 147 m. de lado en la base y una altura en su estado arruinado de alrededor de 60 m. de altura: la mayoría de egiptólogos opinan que pudo ser la primera pirámide clásica Egipto, aunque ahora presente un aspecto diferente. La pequeña colina sobre la que se asienta en la actualidad está formada en realidad por los escombros resultantes del propio derrumbamiento, y la fábrica externa parece haber cedido quizá por falta de traba, o por desplazamiento de las capas internas que produjeron el colapso que dejó el núcleo central a la vista. Una segunda hipótesis establece que en realidad este deslizamiento de la fábrica externa jamás tuvo lugar, de forma que la pirámide no se concluyó y los escombros que la rodean no serían más que los correspondientes al desmontaje de las rampas quizá necesarias para la construcción. Construida con piedra caliza, se iniciaría con el faraón Huny (c.2637-2613 a.C.) último de la IIIª Dinastía y tenía originalmente siete gradas, ampliadas posteriormente a ocho, pero sería finalmente transformada finalmente por Seneferu (c.2614-2579 a.C.) primer faraón de la dinastía IVª para convertirse presumiblemente en una pirámide de caras lisas. Parece que los arquitectos constructores de pirámides, conscientes de las grandes masas de material, tenían un fundado temor al posible colapso de las cámaras interiores, y con el fin de compensar dicho riesgo confiaban más en los sistemas abovedados que en los dinteles, y de hecho la reducida luz de 0,75 m. que presentan los corredores de Meidum y también los rastrillos de la pirámide que se cubren mediante voladizos sucesivos informan de ese temor. De hecho, la primera utilización del principio de la cámara de descarga no es el popular y conocido modelo que cubre la cámara real de la pirámide de Kheops, pues Meidum demuestra que ese mecanismo ya se conocía en los finales de la IIIª Dinastía, y probablemente fuera usado en otras pirámides. Es ésta, por tanto, una pirámide de transición entre las pirámides de disposición subterránea derivadas de la tipología de mastaba y las de diseño específico posteriores, y del mismo modo una solución híbrida entre el modelo escalonado y la tipología de cara lisa mostrando soluciones complejas que anuncian ulteriores refinamientos constructivos. La evidencias del período





Arriba:  
Imagen de la estatua del Ka del faraón Zoser-  
Netjerykhet (c.2665-2645 a.C.) segundo  
faraón de la IIIª Dinastía, vista a través de  
uno de los orificios practicados en el *serdab*  
anejo frente al extremo este de la cara norte  
de la pirámide escalonada del recinto de  
Saqqara.  
Fuente: Christian Jacq, 16/02/1999.  
[http://www.egiptologia.com/historia/349-  
zoser-el-magnifico.html](http://www.egiptologia.com/historia/349-zoser-el-magnifico.html)

Abajo:  
Imagen de Seneferu (c.2614-2579 a.C.)  
primer faraón de la IVª Dinastía hijo de Huny  
(c. 2637 - 2613 a.C.) y posible padre de Kheops  
(c. 2589-2566 a. C.) en una estela de Dashur.  
Egyptian Museum, Cairo. Main floor - Room  
32. Limestone.  
Fuente: JMCC1 2011  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snofru  
\\_Eg\\_Mus\\_Kairo\\_2002\\_b.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snofru_Eg_Mus_Kairo_2002_b.jpg)

correspondiente a la IIIª Dinastía muestran que los conceptos arquitectónicos eran más avanzados de lo que se podía suponer aunque se mantengan aspectos anteriores.

En cualquiera de los casos, conviene también recordar que las pirámides no eran construcciones aisladas, sino que cada una de ellas constituye el elemento principal de complejo funerario que abarca otros edificios, aunque el programa cambia sustancialmente a partir de la IVª Dinastía con un complejo piramidal compuesto de la pirámide como sepultura del titular, una o varias pirámides subsidiarias, adyacentes y de menor tamaño, destinadas a sepulturas de reinas, un muro de cierre del conjunto que aloja patios, almacenes y otras dependencias, más un templo Alto, adosado a la cara este de la pirámide y un templo Bajo, alejado de la pirámide y cerca del límite del terreno cultivable. Ambos edificios se enlazan mediante una calzada procesional conectando el Templo Bajo con el Templo Alto. Todos estos elementos del complejo se incorporaron por primera vez en Meidum, un prototipo de los complejos funerarios con pirámide que se edificaron después del faraón Huny en la transición entre la IIIª y IVª dinastías. El Imperio Antiguo fue testigo en esta época que se desarrolla desde Seneferu a Kheops de los intentos por elevar la cámara funeraria desde el nivel del suelo hasta el corazón de la pirámide a través de sorprendentes y refinados artificios constructivos, tal vez como reflejo de la creciente identificación del rey no sólo con la imagen tradicional de Horus - que se eleva por encima de todas las criaturas vivientes - sino también con el propio astro solar que se encuentra en la propia simbología del horizonte entre las pirámides primordiales y también en su nombre en jeroglífico. No existe ningún vestigio de calzada que conduzca al templo del valle, del que aparecieron restos a finales del siglo XIX, y aunque existen algunas posibles trazas al Este del templo funerario, no parece que jamás se terminara una calzada completa hasta el templo inferior que tampoco ha sido excavado sistemáticamente, hasta las recientes campañas del Instituto Arqueológico Alemán<sup>5</sup>. La ausencia de ese elemento de unión entre ambos templos hace suponer también una conclusión apresurada en la finalización de la "Pirámide Norte" o *Pirámide Roja* de Dahshur, que el arqueólogo Rainer Stadelmann cree fue lugar de descanso final de Seneferu<sup>6</sup>. A raíz de los problemas estructurales aparecidos en la *Pirámide Acodada*, Seneferu habría iniciado un nuevo edificio que se desarrollaría de forma paralela a la transformación de la pirámide de Meidum que había heredado de su padre y los *graffiti* encontrados en diferentes bloques de estas pirámides mencionan el año decimoquinto y vigésimo quinto del reinado del faraón, demostrando la simultaneidad de construcción en ambos lugares. Todo este universo complejo y compacto se mantiene relativamente firme de acuerdo con el espíritu conservador de la tradición egipcia, que asume sus propios cambios no mediante sustituciones, sino por

<sup>5</sup> Sobre las excavaciones del DAI en el complejo de la Pirámide Roja de Seneferu se ha realizado el proyecto "Die Residenz nekropole von Dahschur" (Residencia en la necrópolis de Dahshur) está financiado por la Fundación Alemana de Investigación (DFG). El proyecto se ideó en la Universidad Libre de Berlín (Freie Universität Berlin) y se lleva a cabo desde el año 2000 con el apoyo del Departamento de El Cairo del Instituto Arqueológico Alemán. <http://www.dainst.org/>

<sup>6</sup> Rainer Stadelmann estuvo trabajando en Dahshur Norte durante más de una década. La pirámide norte de Dahshur o *Pirámide Roja* como tumba probable de Seneferu en: R. Stadelmann, H. Sourouzian, "Die Pyramiden des Snofru in Dahschur. Erster Vorbericht über die Ausgrabungen an der nördlichen Steinpyramide" MDAIK 38, 1982, pp. 379-393. También R. Stadelmann, "Die Pyramiden des Snofru in Dahschur. Zweiter Bericht über die Ausgrabungen an der nördlichen Steinpyramide", MDAIK 39, 1983, pp. 237-241.





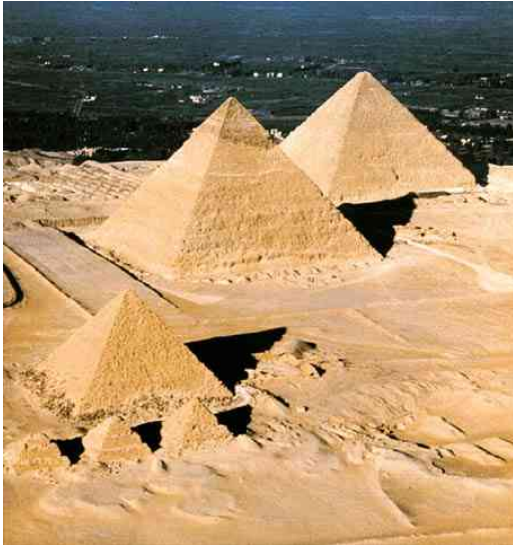
Arriba:  
Vista aérea actual del recinto de Zoser en Saqqara (c.2645 a.C.), un ejemplo de la combinación, mejora y adaptación de tradiciones característico de la arquitectura y los rituales egipcios antiguos.  
Fuente:  
[artecom.blogspot.com.es/2010\\_09\\_01\\_archive.html](http://artecom.blogspot.com.es/2010_09_01_archive.html)

Abajo:  
Imagen de Imhotep, arquitecto de Saqqara en un bronce de culto de época ptolemaica (332-30 a.C.).  
Fuente:  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Imhotep->

la propia acumulación de tradiciones superpuestas, a la manera de un palimpsesto en el cual se escribe a lo largo del tiempo manteniendo lo escrito anteriormente como estructura de soporte, aunque no sea perfectamente legible, aunque ese universo evolucionar en todos los sentidos a partir de la IVª Dinastía con el extenso programa de construcciones de Seneferu, un hecho sin parangón en toda la historia de Egipto y que incorpora tanto novedades tipológicas como constructivas de indudable originalidad.

El asunto parece tener un origen ritual ya que el faraón tiende a divinizarse apoyado en la tradición solar, primero con su identificación con el Sol (Ra) y posteriormente como hijo del mismo. Este cambio acumulativo de ideología producirá un intento de conexión mucho más evidente entre la estructura subterránea y la propia superestructura de forma que la habitación del difunto ya no se limita al ámbito de la pirámide mastaba, con su diferenciación de estructuras sino que ese mundo se extiende por una parte hacia la estructura superior con la generación de una estructura habitada por el cuerpo alojado en la pirámide y con todo un complejo inserto en el paisaje que forma una conexión aparentemente más eficaz y más apropiada para el rito que la antigua estructura de casa habitada que se preparaban para el Ka, aunque subsistirá como memoria de la tradición perenne la disposición de un *serdab* que ya aparecía incluso en las tumbas de la Iª Dinastía.

La cuestión parece producir el hecho de que la propia estructura de la pirámide - e incluso la de los templos anejos - carezca de cualquier nota iconográfica que lo explique - algo que alimentado su eterno misterio - pero que no parece tal si se asume que el único dato posible del edificio piramidal es la conservación del cuerpo protegido con un formidable sistema de cierres sucesivos y la propia significación del objeto rodeado de un sistema de culto permanente de tradición oral que asegura la conexión del difunto con la vida ordinaria, incluso generando pirámides de culto subsidiarias dentro del propio complejo para la subsistencia independiente del Ka del faraón. En cualquiera de los casos, la ejecución de las pirámides de Seneferu representa un volumen total de construcción de unos 3,3 millones de metros cúbicos (700.000 más que el de la Pirámide de Kheops) constituyendo el proyecto más ambicioso conocido de toda la Antigüedad. Así, las pirámides reales de Dahshur constituyen uno de los conjuntos más impresionantes del tercer y segundo milenio en Egipto, y los restos de sus templos han resuelto cuestiones importantes respecto a la comprensión de la formación de los complejos piramidales y su construcción. En muchos aspectos, la necrópolis real y las tumbas de funcionarios reales asociadas al mismo pueden considerarse como auténticos precursores de los cementerios planificados de Ghizah. Del mismo modo, el culto funerario en las pirámides de Seneferu fue continuado parcialmente durante varios siglos y su estructura da una idea sobre un grupo concreto de personajes y las circunstancias de su vida cotidiana permitiendo establecer conexiones con la historia de los asentamientos de las ciudades piramidales que se establecieron para erigir estas enormes construcciones y también los sondeos efectuados sobre una ciudad



Arriba:  
Vista aérea actual del conjunto de las pirámides de Ghizah.  
Fuente:  
[artecom.blogspot.com.es/2010\\_09\\_01\\_archive.html](http://artecom.blogspot.com.es/2010_09_01_archive.html)

Abajo:  
Ieoh Ming Pei (Guangzhou, China, 1917), un prestigioso arquitecto chino-americano, ha presentado durante mucho tiempo una imagen de serenidad en la profesión. Quizá no sea hoy en día un arquitecto de moda hoy en día, y tal vez nunca lo ha sido. Y, sin embargo, a través de una dilatada carrera que comienza cuando se trasladó a Norteamérica para estudiar arquitectura en 1934, ha producido edificios de gran trascendencia quizá pensados para sobrevivir a las modas pasajeras, que incorporan las funciones complejas de los monumentos insertadas dentro de una aparente simplicidad. Aunque no es un arquitecto asociado a la controversia, la pirámide de Pei abrió en su día un debate sobre la conveniencia de instalar un objeto de acero y vidrio en un entorno consagrado, aunque hoy sea quizá lo más fotografiado por los turistas. De hecho, esta intervención representa una excepción en la carrera de Pei, asociada al tipo de arquitectura internacional que surgió en Estados Unidos a raíz de la emigración desde Alemania de los herederos de la Bauhaus antes y durante la IIª Guerra Mundial.

Fuente:  
Jonathan Glancey, [theguardian.com](http://theguardian.com), 7/10/2009  
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/07/im-pe-gold-medal-architecture>

piramidal situada en el borde de la superficie cultivada han demostrado que el paisaje de Dahshur tuvo un aspecto muy diferente en el pasado.

La arquitectura egipcia es un buen ejemplo de como arropar los cambios con el manto de la tradición, y la propia cultura faraónica proporcionó un extenso repertorio de imágenes, formas y significados que fue capaz de acomodar ideas otorgándoles una apariencia de fidelidad a los modelos de antaño. Parece que en el caso de Egipto - salvo fases de transición que son comparativamente breves a la luz de los tres mil años de supervivencia de la misma cultura - la cuestión parece producirse de modo acumulativo: el peso que impone la realidad de las imágenes como soporte de la vida (y de la muerte) produce una acumulación de tradiciones nuevas y antiguas a través de evoluciones muy lentas que - en un ir y venir destejiendo y tejiendo mitos y creencias - van ofreciendo ejemplos en los que la continuidad de formas disfraza los cambios en el significado y la práctica, pero en donde la invención de tradiciones consustancial al desarrollo de la cultura egipcia conlleva una mecánica interpretativa que aún se sigue dando hoy día por hibridación y buena muestra de ello son las innumerables interpretaciones esotéricas y de todo orden que se inspiran en el Antiguo Egipto que, aunque muerto, sigue desplegando la imagen de cordura que centró a un pueblo durante más de tres mil años. La peculiar combinación entre mitología e instituciones que alimentaba esa máquina no pudo prosperar mucho más allá, pues alguno de los ingredientes faltó, principalmente el del escenario que alimentaba esa realidad, es decir el propio paisaje de Egipto, en su interpretación global a través de las manifestaciones de una cultura basada en lo concreto y lo determinado en la cual no cabía abstracción intelectual ninguna fuera del soporte de las imágenes y la escritura. Ese pueda ser quizá el motivo por el cual esa cultura milenaria trascendió solamente en la forma que podía trascender, es decir, en la potencia de su memoria asociada a las imágenes, algo que ha fascinado a todas las culturas.

El sentido de los primeros complejos piramidales queda así parcialmente desvelado como un emplazamiento para la celebración eterna de la monarquía en el más allá, tomando cómo modelo para la imagen lo sucedido en la cotidianeidad faraónica en la cual el rey, protegido dentro de su palacio característico - estatuido por la traducción del cerramiento palacial en piedra - era el amo supremo del territorio convirtiéndose en objeto de unos rituales centrados sobre su persona en la vida y en la muerte. Sin embargo esta tradición pareció debilitarse en época de los sucesores de Zoser y en la IVª Dinastía la forma de las tumbas reales cambió y la pirámide escalonada se transformó en la pirámide de caras lisas y en vez de situarse en la mitad de un gran recinto acompañada de edificios significativos cuya imagen suponía un apoyo en lo real inmediato se situó al final de una secuencia espacial que se extendía desde los



Arriba:

Templo de la reina Hatchetsup de la dinastía XVIII de Egipto. (c. 1490–1468 a.C) en Deir-El- Bahari, frente a Luxor, orilla oeste del Nilo, en una fotografía de 1927.

Fuente:

<http://louxor-egypte.e-monsite.com/album/photos-et-gravures-anciennes/le-temple-de-deir-el-bahari/>

Abajo: El templo de Hatchetsup después de su restauración. Fotografía de 2009.

Fuente: The Oriental Institute, Chicago

<http://oisplendorsofthenile.blogspot.com.es/2009/11/deir-el-bahari.html>

límites de la tierra cultivada. Aún más, la antigua separación conceptual entre superestructura y subestructura que las había mantenido como dos realidades independientes, una como símbolo cósmico de renacimiento y la otra como alojamiento del cuerpo del difunto (o de su Ka) y que había derivado hacia estructuras subterráneas de enorme complejidad que inundaban las tumbas con conjuntos de galerías interminables desapareció y también desapareció la tradicional entrada más o menos aislada hacia el subterráneo, algo que ya se había apuntado en las grandes mastabas de los finales de la IIª Dinastía y principios de la IIIª. El gran patio ceremonial cerrado para la aparición del rey también desaparece y en su lugar todo el objeto funerario se convierte en algo dirigido hacia la veneración del difunto. La pirámide ocupará ahora todo el universo discursivo y consecuentemente queda ocupada como cuerpo estructurado, y no ya como relleno de algo que proyecta a la persona desde la profundidad de la tierra. Esta simbiosis entre ambos conceptos producirá que las entradas a las pirámides se sitúen dentro de la propia pirámide, aunque a una cierta altura, y que la cámara funeraria, desde su situación inicialmente subterránea se disponga primero a nivel de la rasante y posteriormente, dentro del macizo de la pirámide. El lugar primitivo de las ofrendas situado tradicionalmente en la cara Este se mantuvo, pero si en Saqqara esta instalación ocupaba un papel complementario en la nueva organización funeraria este elemento ocupará un papel preponderante. Quizá la compleja estructura mítico-religiosa desarrollada trabajosamente durante las tres primeras dinastías apareciera ahora demasiado dispersa, de forma que es el concepto del Sol-Ra como elemento divino el que cobra protagonismo, dando otra vuelta de tuerca a la mitología para retrotraerse a símbolos elementales primitivos mucho más evidentes como lo fueron desde los inicios los cultos astrales, aunque su justificación suponga un elevado crecimiento del panteón de las divinidades, que se hace cada vez más complejo.

La verdadera pirámide se constituye en un símbolo asociado al culto del faraón estableciendo así una nueva vertiente codificada del universo religioso. A partir de la dinastía IVª, y sobre todo de la Vª, existe otro indicio que muestra como la teología viene a ocupar un papel mayor dentro de la estructura con un poder creciente del templo y la casta sacerdotal que se irá ampliando hasta llegar a la época revolucionaria de El-Amarna, en la cual ese poder del Sol se convertirá – aunque solamente durante el reinado de Akhenatón – en la fuerza suprema. Las pirámides de caras lisas transmitirán así una nueva imagen de la monarquía en la cual ya no existe un poder puro de un gobernante del territorio, pues el monarca utiliza el mito para asentar un poder quizá debilitado de forma que el faraón se asocia con la imagen del Sol y la arquitectura recoge ese concepto con una simplificación de la estructura subterránea y con la adopción de un repertorio rotundo de enormes piezas de piedra que abandonará la fragmentación de sillares discretos o ladrillos de barro que se mantuvo durante milenios. Esa clase de arquitectura práctica que había descubierto el uso de la bóveda solamente se





Arriba:

Una tumba en la ladera de Deir-El-Bahari, noroeste de Luxor, Egipto.

Fuente: Olaf Tausch, 2011

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felsengr%C3%A4ber\\_Deir\\_el-Bahari\\_03.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felsengr%C3%A4ber_Deir_el-Bahari_03.JPG)

utilizará cuando no exista otro remedio y por alguna razón – posiblemente derivada de la imagen pura como fuente de la eficiencia –el universo egipcio se poblará de dinteles enormes y de piezas inclinadas formando arcos y utilizado piezas horizontales como forma de atirantado mediante rozamiento, tal y como se ve en las galerías de las pirámides clásicas. Por otra parte, esa tendencia conducirá también a la resolución de bóvedas mediante vuelos sucesivos de piedra, rechazando toda una tradición oriental que se orientaba en otro sentido inaugurando una tendencia que se transmitirá en sus términos a toda la arquitectura griega, que parece entender el dintel pétreo como única solución posible para salvar el vano, algo que solamente se entiende por una cuestión ideológica prestada, al igual que se tomó prestada la tradición de la escultura. La arquitectura transmitirá los nuevos conceptos básicos mediante soluciones efectistas, llegando a una interpretación del territorio cuya eficacia se prolonga hasta nuestros días, tal y como se ve - quizá con toda la intención - en la pirámide del arquitecto Pei del Museo del Louvre.

Si se investiga en esa arquitectura que subiste, parece que los datos que subsisten deberían ser entendidos como objetos concretos que, en realidad, tuvieron una existencia cultural primaria percibida dentro de una topología que enlazaba el paisaje con su propio entendimiento y, en definitiva, con el universo cognitivo de los propios individuos. Por ese motivo, la cuestión de las pirámides como elementos conformadores del paisaje se puede entender mejor si se incorporan las conexiones simbólicas, tanto de índole religiosa como dinástica, entre los diferentes monumentos que ocupan el espacio y así, el papel emergente de Osiris jugará un lugar destacado dentro del universo de la XIIª Dinastía pero, sin embargo, otra clave será el retorno a un estilo “arcaizante” que los nuevos faraones intentan imponer utilizando la antigua y prestigiosa tradición de Seneferu para relacionar los nuevos monumentos con los antiguos dentro de la topografía. Si se quiere hablar con propiedad habría que hablar aquí de “paisaje funerario”, pero lo cierto es que las evidencias indican que en la elaborada y milenaria cultura egipcia no parece poseer una diferencia clara entre lo que corresponde al paisaje del “aquí” y el del “más allá” para intentar establecer un continuo entre ambos que es lo que le permite precisamente dominar la idea de la mortalidad inevitable. Si para el Egipto antiguo la muerte era solamente otra forma de vida, la propia vida podía dedicarse a construir la otra, de manera que esa intervención en el paisaje que articula un universo aquí y allá supone también una forma de existir, creando un continuo y una esperanza para la inmortalidad, lo cual explica bien la ingente cantidad de recursos empleados en ello y una idea que se mantuvo de forma consistente a lo largo de tres milenios sin variación sustancial de concepto, si bien al precio de amplificar y hacer cada vez más complejo el ritual, de forma que pudiera adaptarse a las transformaciones del propio entorno y de la sociedad misma para que nada cambiara sustancialmente. En cualquier caso - y de acuerdo con el pensamiento egipcio - si una de las claves de la inmortalidad reside en la persistencia de la memoria es obvio que esa conexión con el paisaje ha permitido la supervivencia de la memoria de los faraones por casi cinco mil años al interpretar la existencia en una clave física de conexión con el cosmos y particularmente con lo inevitable del mismo, como son los accidentes geográficos y los cursos solares que son el escenario apropiado para el desarrollo de cualquier mitología.

Al igual que toda realización que alcanza el mundo de lo concreto, la Arquitectura está sujeta a un proyecto previo, una fase de su estudio que afecta a un número reducido de personas que utilizan su conocimiento en el ámbito para efectuar - en el mejor de los casos - un acto creativo que da origen a la producción de la tarea encomendada. El desarrollo de la arquitectura en Egipto se introducirá poco a poco tomando carta de naturaleza ya en época neolítica para ir dando paso a un proceso inicial que culminará en la IIIª Dinastía. A partir de unos primeros intentos que combinan elementos vegetales con ladrillos de adobe crudo - con algunos ejemplos aislados y escasos de construcciones de piedra - llega el momento en donde el uso del aparejo pétreo se generaliza, aún incorporando la antigua memoria de los elementos vegetales en la composición. Por



lo tanto, y a partir de esa tercera dinastía, convivirán los tres tipos de materiales: la madera y los elementos vegetales, el adobe y la piedra; tres tecnologías que se van solapando y entremezclando ofreciendo a un cuerpo orgánico de entendimientos estructurales precisos y codificados. Las tumbas reales de los faraones, construidas en teoría para durar eternamente, sufrirían sin embargo el destino de todos los monumentos atentos tanto a los estragos del tiempo como los procurados por el hombre. Sus ruinas que emergen de la arena se levantan frente al espectador como testigos mudos a las preguntas que se formulan sobre ellos. La propia tecnología lítica, la dimensión enorme de las secciones, la ejecución precisa, la simplicidad del material los materiales utilizados, la sutileza de la pintura o la correspondencia con el paisaje son notas que aumentan el caudal de la duda pero que también afectan a la curiosidad de otros produciendo reacciones que trascienden de la propia realidad para conducir al mundo onírico o fantasioso. Introducirse en Egipto supone así entrar en el terreno pantanoso de las hipótesis y de la mitología, un fenómeno que no se para en sus propios autores sino que - cómo una característica propia del espíritu - se va instalando en las conciencias desarrollándose y tomando nuevas formas, pues ése es precisamente el fin de toda mitología, al igual que un bastón que sirve para andar a unos y a otros sin preguntarse por su dueño. Al final, el espectáculo de las grandes pirámides de Ghizah entre mastabas, o los increíbles escenarios mortuorios de Saqqara y Dahshur, o incluso las ruinas impresionantes de las pirámides y templos de Abusir hacen trascender hacia las ideas que condujeron a la elección de determinadas opciones de formas y volúmenes: en definitiva, la búsqueda de un proyecto global dentro de la arquitectura egipcia para entender vida, muerte y paisaje como un todo común, aunque de todo ello no reste más que su historia como único material disponible. La única vía posible parece ser la de escuchar atentamente la voz muda, casi inaudible, de lo que resta de esa arquitectura de los antiguos constructores, sus sistemas de medida, sus ideas y su conexión con la propia realidad, personal y cósmica, intentando dar alguna respuesta a esas preguntas que vienen a ser las mismas en un contexto distinto en el mundo contemporáneo.

Las respuestas siempre dejan algún enigma por resolver, de manera que un conocimiento amplio supone también un amplio campo de duda que debe resolverse. El área de conocimiento es así siempre proporcional al de la duda, de manera que un conocimiento somero genera un área de duda pequeña, frente a la gran oscuridad que rodea a lo que no se conoce. Si el conocimiento se amplifica, el área interior se hace más difusa y aunque la luz ilumine un área mayor también es mayor el área de la duda, de manera que en el conocimiento global de las razones para saber lo que se hizo y su forma de ejecutarlo siempre subsistirá alguna incógnita, pues ese es el sentido de cualquier universo dinámico. Esto significa, que la realidad debe aceptarse tal y como proviene, con su cantidad de realidad y su cantidad de enigma, al igual que debe aceptarse que esa es precisamente la dirección de la Arquitectura. La expresión del paisaje funerario antiguo de Egipto constituye una realidad cultural compleja que dista unos cuatro mil quinientos años y representa la realización de una colección de pensamientos que no es posible expresar con la palabra, puesto que las palabras que lo produjeron ya han desaparecido. Esa expresión contenía también una manera de percibir la existencia, es decir, de la idea de la vida y de la muerte, muy alejadas de los que hoy puede percibirse. Los antiguos egipcios y sus arquitectos - la mayoría desconocidos - se dotaron de una serie de soluciones que podían dar una respuesta al sentido de la existencia dentro de sus propias coordenadas existenciales durante casi tres milenios a través de una obra que representa un legado que está en la base de la propia civilización moderna europea. Sin embargo, toda la cultura que se trasladó directamente desde Egipto hacia otras civilizaciones no pervivió, al contrario que ocurrió con el alfabeto oriental, luego griego y latino, o con la matemática, la física, y sobre todo el pensamiento, que en su forma filosófica trascendió desde el mundo clásico a pesar del largo paréntesis impuesto por la época oscura que sobrevino después de Roma. La única y perenne actualidad artística de la civilización egipcia es su escultura y su arquitectura, pues ahí se alcanza el equilibrio más extraordinario logrado entre signo e imagen, una civilización que es universal sin ser ecuménica, en el sentido de que, cada vez que se alcanza a la vez se termina y esa historia evidentemente un día se agotó. Ecuménica solamente puede ser la civilización del pensamiento, y ésta se transmite mediante ideas apoyadas por signos que sirven para transmitirlos y así los mismos signos pueden evolucionar en su propia medida dejando que las imágenes ocupen el margen correspondiente que tienen asignado.



Arriba :

*Kasbah* de Telouet (Marruecos)  
 21 oct. 2008, fotografía de Jon Lean, Bristol (UK)  
 Fuente: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasbah\\_de\\_Telouet\\_1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kasbah_de_Telouet_1.jpg)

Abajo:

Situación de Telouet seg. Google Maps, mayo 2014  
 Fuente: <https://maps.google.es/>

## 6.- Paisaje, tiempo y arquitectura.

El tiempo de los hombres se produce en una escala diversa al de los objetos del mundo, de manera que no pueden ser comparados desde magnitudes homólogas. Parece también posible que el tiempo del paisaje se asimile de forma algo más eficaz al tiempo de la arquitectura, si es que se considera la arquitectura como una disciplina subordinada al propio paisaje. Un análisis más conspicuo revela sin embargo algunas particularidades que deben señalarse. En realidad - tal como se ha visto a lo largo de los capítulos del texto - parece que el paisaje es un producto de la cultura, ya que procede de la aplicación de una perspectiva antropocéntrica derivada de la cultura. Se ha dicho también que el paisaje requiere de protagonistas, al ser una forma particular de percepción del universo, lo cual equivale a decir que sin esos protagonistas el paisaje no existe. La noción de lo desconocido no supone tan sólo la ignorancia de lo que existe, sino que también contiene lo que resulta imposible de conocer y ese dualismo se establece dentro de una idea que se maneja como una realidad exacta y mensurable pero que, pese a ello supone a su vez supone la salvación del sujeto en forma de memoria y la certeza de su condición mortal inevitable. En este sentido, el contemplador (al igual que ocurre con el narrador) está sometidos a sus propias convenciones y limitaciones, sin que se

puedan separar a ciencia cierta las causas de sus efectos, pues el paisaje actúa como un teatro en el cual los actores son a su vez autores de su propio destino. De ese modo, será preciso interrumpir y desfigurar la proyección del propio deseo del sujeto con el desahogo de las descripciones, si bien y tal como se establecía dentro del *Epílogo* de la Tesis con apoyo de la lógica luminosa de Bertrand Russell (1872-1970) las descripciones no eran unidades semánticas, y que los enunciados que las contienen no son particulares sino cuantificadores encubiertos - una idea quizá derivada o encontrada en Marcel Proust - que permiten explicar satisfactoriamente diversos problemas de discurso que no se pueden explicar considerando a las descripciones nombres genuinos y a los enunciados en que ocurren enunciados particulares. Es pues, imposible abarcar la mirada de representaciones que pertenecen a los objetos como también lo es aplicar a esos objetos el compás y la regla.



Marcel Proust (1871-1922) fotografía de 1887 realizada por Paul Nadar (1856-1939).

*En busca del tiempo perdido* (À la recherche du temps perdu), compuesto de siete partes publicadas entre 1913 y 1927, constituye una de las obras fundamentales de la literatura del siglo XX, con una extraordinaria influencia posterior, tanto en la literatura como en la filosofía y teoría del arte, al introducir una gran reflexión sobre el tiempo, la memoria, el propio arte, las pasiones y las relaciones entre sus personajes. Todos ellos se ven animados por el discurso del propio narrador, al que puede seguirse en su proceso de estructuración del recuerdo mediante acontecimientos fortuitos que abren las puertas de un pasado lejano y olvidado que - poco a poco - comienza a ser traído a la luz mediante las descripciones poéticas, comparaciones y metáforas, reflexiones filosóficas y exposición de teorías, anécdotas, discusiones y conversaciones que pueblan la obra..

Fuente de la imagen: *Le Monde de Proust vu par Paul Nadar* édition du Patrimoine, Paris, 2000, en <http://commons.wikimedia.org/>

Para evitar este conflicto debe en consecuencia olvidarse la noción temporal, estableciendo un lugar de enormes dimensiones, aunque para ello ese lugar adopte una dimensión extraordinaria - precisamente la que el tiempo otorga, si se la compara con el tamaño muy restringido que ocupa el propio hombre confinado en su espacio. Para Marcel Proust, autor de esta idea, el hombre debería así ocupar un lugar “*prolongado sin límites en el tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distintas, entre las cuales vinieron a situarse tantos días*»<sup>7</sup>

El paisaje requiere así de sujetos capaces de vivirlo e interpretarlo, asumiendo una condición que escapa claramente de su condición figurativa, e incluso de su definición como género. El papel de la arquitectura se convierte así en un elemento relevante del análisis, precisamente porque la definición de los cuerpos se basa en su propia condición arquitectónica cuando se entiende esa noción en un sentido amplio. Arquitectura la poseen los huesos de los animales, los volcanes y los circuitos impresos de los procesadores, al estar compuestos de partes que concurren hacia un fin concreto derivado de una utilidad, aunque en algunos casos el hecho de esa utilidad sea algo misterioso o inefable. Ocurre que el hombre y el paisaje son a la vez víctimas y convidados del tiempo, sin que exista una escapatoria para las horas y las jornadas, también que el presente solamente se posee como una ilusión de presencia en donde el pasado es memoria y el futuro quizá exclusivamente un deseo. Lo cierto es que tampoco se puede huir de ese pasado, ya que dicha instancia se deforma y corrige al igual que un espejo de las antiguas ferias, una ilusión óptica, con la diferencia de que dicho espejo solamente devuelve la imagen que recibe, pero el pasado como tal también se deforma a través de la interpretación con la cual el individuo lo dota. En cualquier caso, el pasado se presenta con deformaciones que acuden a ese presente sin palabras del individuo, tal y como lo hacen las piedras que aparecen en el camino o los letreros de las autopistas en los viajes del fin de semana de la población de las ciudades. El pasado se convierte de ese modo en un auténtico elemento de construcción que actúa tanto sobre el hombre como sobre el paisaje para instalarse dentro de la única realidad posible, la conciencia última del propio individuo con su ser y sus nociones inevitablemente dislocadas por el paso del tiempo. De esta forma, el proceso provoca en ocasiones que las aspiraciones del ayer queden sin un sentido actual, ante un sujeto decepcionado por la imposibilidad del logro de realizar su identificación con el antiguo objeto de su deseo. Por otra parte, no parece tampoco que esa memoria que el pasado transmite se produzca de forma voluntaria y de hecho, el ejercicio de la memoria voluntaria no posee valor alguno como instrumento de evocación: las impresiones y

<sup>7</sup> Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, Trad. de Consuelo Bergés A, Edit. “El libro de bolsillo” *El Tiempo recobrado* Madrid, 1969-70 vol. 7 pg. 421, citado por Beckett. Samuel en *Proust*, Nostromo, Madrid, 1975 pg.10.



Samuel Beckett (1906-1989) dramaturgo, novelista, crítico y poeta irlandés, fue uno de los más importantes representantes del experimentalismo literario del siglo XX y también figura clave del *teatro del absurdo*. Escribió sus libros en inglés y francés, y fue asistente y discípulo del también dublinés James Joyce (1882-1941). Su obra más conocida es el drama *Esperando a Godot*. Su obra es sombría y tendente al minimalismo, un pesimismo que salva mediante un particular sentido del humor característico. Beckett destruyó muchas de las convenciones en las que se sustentan narrativa y teatro contemporáneo y se dedicó, entre otras cosas, a desprestigiar la palabra como medio de expresión artística para crear una poética de imágenes. El trabajo de Beckett es una panoplia de la tragicomedia de la condición humana en un mundo sin divinidades y leyes que lo lleva a estar desprovisto de sentido. En consecuencia, plantea una profunda renovación de la novela y el drama que adquiere su grandeza a partir de la indigencia moral del hombre moderno. Fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1969.

*Sé que hay personas, sensibles e inteligentes, para las cuales no existe la ausencia de silencio. Por fuerza he de asumir que son duras de oído. Y es que en el bosque de los símbolos, que ninguno son, los pajarillos de la interpretación, que no es ninguno, no están callados nunca. Por descontado: por el momento, hemos de conformarnos con bien poco. Al principio, de un modo u otro sólo puede ser cuestión de hallar un método en virtud del cual podamos representar esta actitud burlesca hacia la palabra, sólo que por medio de las palabras. En esta discordancia entre los medios y su empleo tal vez sea posible percibir un susurro de esa música última o de ese definitivo silencio que subyace a Todo.*

Extracto de una carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, 9 de julio de 1937. Traducción Miguel Martínez-Lage, 2004, ediciones La uña Rota, 2004.

evocaciones se producirán más bien de forma involuntaria sin que el control del sujeto actúe sobre ellas.

La percepción atiende inevitablemente a una lógica de presentación que viene a asimilarse a los espectáculos habituales. La realidad está compuesta de partes y esas partes deben corresponder a un todo comprensible. El estudio de ciertas ilusiones ópticas en las cuales la realidad del objeto aparece como algo vigente y palpable cuando la realidad física es radicalmente distinta de lo percibido viene a confirmar este aserto. Y, desde luego, esa es la herramienta primordial de magos e ilusionistas que manejan las percepciones como verdades ocultando la propia realidad de los fenómenos. Quizá sea por ese motivo principal por el cual la revelación de un truco - además de innecesaria y perjudicial para el espectáculo - siempre adopta un cierto tono de frustración, al igual que ocurre con los misterios revelados. Cuando lo oculto se revela el interés se desvanece pues esos hechos mágicos o milagrosos pasan inmediatamente al mundo de lo trivial. Por ese motivo parece que la arquitectura - como un verdadero proyecto sobre la realidad - es la que asiste y define al sujeto ante la definición del paisaje. Cuando el sujeto no existe el paisaje tampoco está, pues es un objeto de revelación solamente accesible en la presencia que el tiempo otorga. Sin embargo, la acción del tiempo no está limitada exclusivamente a su influencia sobre el sujeto con el resultado de una permanente modificación de personalidad cuya realidad sólo puede ser aprehendida quizá como una hipótesis retrospectiva. Parece que el individuo se somete a un proceso de decantación del presente que a su vez contiene tanto el sustrato del tiempo futuro como el del pasado. En general, el primero de ellos es amorfo y sin carácter, alimentado solamente por una obstinación por vivir junto a un incurable optimismo que parece exceptuar la fatalidad sin ningún género de duda y parece también que el futuro puede llegar a complementar las acciones del pasado mediante el sencillo expediente temporal que permita medir los días que separan al sujeto de su anhelo. El acontecimiento futuro no puede así ser examinado hasta que se encuentre definitivamente situado dentro de una fecha concreta: si esa precisión queda como algo confuso y abstracto - como ocurre con el hecho fatal de la muerte - se puede estar seguro de que no tiene el menor sentido. El lúgubre ejemplo se confirma cuando se anuncia la posibilidad de una fecha aproximada para aquella - semanas o meses terriblemente presentidos por el anuncio del galeno - aunque la antigua esperanza subsista siempre *in pectore*, al no disponer jamás del dato exacto de la fecha. Una de las frases más celebradas del escritor Josép Plá





George Steiner (París, 1929) un profesor, crítico y teórico de la literatura y de la cultura se destaca por su interés es la literatura comparada, algo que complementa con la exploración de temas culturales y filosóficos de interés permanente. Su obra ha ejercido una importante influencia en el discurso intelectual público de los últimos cincuenta años.

Fuente de la imagen y de la cita:  
<http://mujerentierafirme.blogspot.com.es/2012/>

*...un tal Martin Heidegger. Corrí a la biblioteca. Esa noche empecé con el primer párrafo de Ser y Tiempo. No logré entender ni siquiera la frase más breve y aparentemente más directa. Pero el torbellino ya se había desatado, el presentimiento radical de un mundo absolutamente nuevo para mí. Me propuse intentarlo una vez más. Y otra. Esa es la cuestión. Llamar la atención de un estudiante hacia aquello que en un principio sobrepasa su entendimiento, pero cuya estatura y fascinación le obligan a perseverar en el intento. La simplificación, la nivelación y el aclarado que predominan hoy en día incluso en la más privilegiada educación son criminales. Menoscaban de un modo fatal las capacidades desconocidas que anidan en el interior del individuo.*

George Steiner, *Errata: el examen de una vida*, 1997

De un interés especial para la elaboración de esta tesis resulta la lectura de su texto 1989 - *Real Presences: Is There Anything in What We Say?* (Presencias reales, Barcelona, Editorial Destino, 1992).

(1897-1981) es la que dice: “la gente piensa que va a vivir doscientos años”, quizá una exageración por parte del autor, pero que refleja esa esperanza obstinada cuando el futuro no se encuentra acotado<sup>8</sup>.

Puede verse así como es la arquitectura - entendida quizá ahora con letra minúscula - la que posibilita el análisis del paisaje en su propia esencia, ya que la percepción exige un cierto orden en lo que se ve para poder ser cognoscible, aunque la propia escala del tiempo del observador concreto sea fundamentalmente ajena al hecho del paisaje en sí, al igual que lo es de un hecho arquitectónico que asume, al venirle dado. En cualquier caso, se trata siempre de una visión parcial, tal y como corresponde a los hechos de la cultura, en los que fenómenos similares se interpretan de modos distintos, si bien sometidos siempre a las mismas herramientas, las únicas disponibles realmente. En realidad, todo lo que se produce en el tiempo sólo puede ser poseído mediante una serie de anexiones parciales, pero nunca totalmente y de una sola vez, de manera que el conjunto se articula mediante la memoria y la costumbre - como atributos del tiempo que son - y ambos controlan los episodios que se suceden. Pero sucede también que las leyes que rigen la memoria están sujetas a otras más generales y comunes que rigen los hábitos, como compromisos generales más o menos duraderos entre el individuo y su entorno, e igualmente entre el individuo y su propia excentricidad orgánica como conductora que es de su existencia. La vida - si es que puede definirse de algún modo - se va componiendo de una sucesión de hábitos y el propio individuo - *el hombre*, tal y como se le suele llamar por los filósofos - se convierte en una sucesión de individuos y el propio mundo en una proyección de la consciencia individual y ese convenio entre individuo y paisaje debe ser renovado de continuo, de manera que el mundo se vea recreado cada día.

Es precisamente ese hábito - utilizado como término genérico - el modo con el que se articulan los innumerables convenios acordados por todos los sujetos por los que el individuo está constituido hacia los innumerables objetos del mundo. Los períodos de transición que separan las adaptaciones que se suceden representan las zonas críticas, misteriosas y productivas, en las que el tedio existencial se suplanta por sufrimientos y expectativas, conformándose así una especie de juego diabólico entre el individuo y el universo. La costumbre, como una forma del hábito, tiene el efecto de paralizar la atención, atenuando las percepciones cuya colaboración no sea esencial, pues sabe lo que debe hacerse día y noche antes de soportar especulaciones y actividades inútiles. Cuando a la

<sup>8</sup> Pla, Josep, *El cuaderno gris*. Trad. de Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros, Destino, Barcelona, 1994, pg.127 y ss.



Una imagen de Josep Pla (1897-1981) en la década de 1970.

Fuente:

<http://www.lavanguardia.mobi/slowdevice/noticia/54140332592/Treinta-anos-de-la-muerte-de-Josep-Pla.html>

*...Pla —el personaje que es ante nosotros, sin remedio, toda persona— se me va enriqueciendo hora a hora, tanto como se me ponen en claro sus métodos expresivos en los logros —que son los más— y en las vacilaciones, de las que siempre es consciente. El escritor y el personaje son riquísimos. Un ser humano haciendo algo —y más haciéndolo con la materia de su propia vida— es, lo he pensado siempre, el espectáculo más apasionante del mundo. Me parece que no hubiera podido hacer bien este trabajo sin traérmelo a la tierra del autor, aunque el Maresme no sea con toda concreción la suya y sin haber veraneado durante once años seguidos en una de las calas de Palafrugell. La impregnación lumínica, meteorológica, topográfica táctil y olfativa ayuda enormemente a comprender y la tipología aún más. La traducción de Pla que hubiera escrito en el Guadarrama o en las plazas andaluzas sería otra —y peor— que lo que voy afinando aquí en el Maresme, donde he pasado tantos años y cuyo clima tengo ya tan sedimentado en la memoria de la imaginación.*

Dionisio Ridruejo, en el prólogo de su traducción de *El Quadern Gris* de Josep Plá, 1973

costumbre se opone un fenómeno que no puede reducirse a la condición de concepto familiar y cómodo para librar a sus víctimas del espectáculo de la realidad, aquella desaparece, y el individuo - libre por un momento - se expone a la realidad con sus ventajas y sus inconvenientes, mostrando cómo el conflicto que suscita su propia mortalidad parece no poder perdonar la relativa inmortalidad del mundo. Sin embargo, esa realidad percibida en los límites mismos de la amenaza creará otra nueva costumbre que la mitigará vaciando al misterio de contenido, pero también de belleza. Por esa razón. cuando el objeto se percibe como algo único y singular independiente de cualquier noción general, aislado e inexplicable, sólo entonces, puede ser fuente de prodigio, aunque la costumbre veta comúnmente esa forma de percepción, escondiendo su esencia dentro del prejuicio. Puede así decirse que el individuo suele encontrarse en ese caso en la posición teórica de un turista cuya experiencia estética consistiera exclusivamente en series identificadoras y para el que las palabras del guía constituyeran el fin más que los medios, de manera que una breve inscripción de la cosa inmortalizara su emoción plausible. Por ello el hombre de costumbres esquivará lo que no coincida con sus prejuicios intelectuales alimentados por un esquema de síntesis organizado en base al mínimo esfuerzo. Así, cuando la costumbre convierte al individuo en un extraño para el que los motivos del mundo constituyen una historia trivial, cuando los objetos amados y el afecto han desaparecido aparece en su tremenda magnitud lo absurdo del sueño de un paraíso que conserva la personalidad, al ser la vida una sucesión de paraísos denegados donde el único paraíso verdadero es el que se ha perdido, y es la propia muerte lo único que cura de un pretendido deseo de inmortalidad. De ese modo, el deber del hábito se fijará en un perpetuo reajuste de la sensibilidad a los condicionamientos del mundo, aunque sea precisamente el sufrimiento - como opuesto del hábito en este caso - lo que represente la omisión de ese deber y el propio aburrimiento su realización. El sufrimiento abrirá así una ventana sobre lo real mientras que el aburrimiento suele ser considerado el más tolerable de todos los males humanos, por ser tan duradero.

Otra cuestión diferente es la de lo construido en la definición del paisaje. Podría decirse que ese dato es solamente una parte de lo que se ve pues el hecho arquitectónico, más o menos transformado por el tiempo, queda articulado como un dato más dentro del conjunto de las cosas. Lo cierto es que la noción de paisaje es mucho más amplia y limitada en su percepción al escaso plazo la existencia del sujeto, poco comparable al tiempo de las cosas, tal y como se ha expuesto. En realidad, la formalización del paisaje queda revelada de forma mucho más concreta si se atiende a las manifestaciones generales de la cultura material del individuo, entendidas ahora como la expresión de una serie de sumas de conciencias producidas a lo largo de un tiempo más o menos dilatado. Por ese motivo, el análisis del paisaje solamente puede tener un sentido transversal que atiende a las manifestaciones de la cultura en épocas diferentes y que sirve al mismo tiempo como memoria de la especie. Es evidente también que la memoria - como depósito de



*Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo (c. 1480- 1544) filósofo y humanista italiano. Bajo el patrocinio del *condottiero* Francisco I Sforza (1401-1466) - luego primer duque de Milán - Camillo viaja a Francia en 1530, en donde muestra a Francisco I (1494-1547) su proyecto arquitectónico sobre el llamado *Teatro de la Memoria* y recibe fondos para financiarlo, con la promesa de otorgarle más: con la muerte del rey, Camillo retorna a Italia. El Teatro de la Memoria junto con su exposición escrita, *L'Idea del Theatro* (publicado póstumamente en 1550) - un libro en donde explica la estructura y el orden del edificio - estaba ideado en forma de anfiteatro seccionado en siete partes o filas en las que cada símbolo pretendía ocupar el sitio apropiado según su correspondencia planetaria. A cada una de las filas le correspondía una puerta y el espectador se colocaba de tal manera que podía mirar hacia las gradas, mirando así también las imágenes que se hallaban en cada una de las siete puertas de las siete gradas ascendentes. Siete gradas ascendentes, cada una de ellas dedicada a distintos pasajes mitológicos, con títulos tan sugerentes como “El Banquete”, “La Cueva”, “Las Hermanas Górgonas”, “Pasifae y el Toro”, o “Las sandalias de Mercurio”. Cada grada además dividida en siete compartimentos cada uno vinculado a un planeta y a una de las sefiroth del Árbol de la Vida cabalístico. Cada parcela un aspecto de la unidad, un naipe de la baraja. Y todo ello convenientemente tallado en la madera, con imágenes, columnas, escalinatas, puertas imaginarias, pasarelas y dinteles, pequeños cajones y además cofres repletos de manuscritos relacionados con su respectiva estancia. En fin, antesalas de la mente, sabiamente diseñadas e interrelacionadas entre sí como un organismo vivo. E insertado en medio de este prodigio, el actor-espectador dispuesto a interpretar la reglas de la mnemotecnica, no como una estéril repetición racional y mimética, sino como el verdadero arte de la contemplación. De ese modo, no hay distinción entre la representación teatral y la vida misma, pues al contemplar el mapa del cosmos, el espectador reconoce en cada estancia de su alma una puerta, él es el centro del escenario transmutado y entonces su interpretación es primigenia, el verdadero arte, el Arte de la Memoria. Camillo utilizó como base ideológica para *L'Idea del Theatro* el tratado de Marsilio Ficino (1433-1499) *De vita coelitus comparanda* (1489) una obra impregnada tanto de ideas platónicas como de la influencia de la filosofía hermética y la Cábala. La finalidad de toda esta construcción era que el espectador fuera capaz de recordar y contemplar el conocimiento universal ya contenido en el alma a través de los símbolos grabados en la estructura arquitectónica y su composición específica.

Fuente de la imagen: Kate Robinson 2008  
<http://textualities.net/tag/guilio-camillo/>

almacenamiento de esas realidades -está condicionada por la percepción: la propia curiosidad que invade el presente aparece como un reflejo no condicionado, y en su manifestación más primitiva se convierte en una reacción ante un estímulo de peligro, de forma que en cualquiera de los casos - e incluso en su manifestación superior y aparentemente más desinteresada - raramente se desprende de consideraciones utilitarias: el interés del individuo aparecerá así contaminado inevitablemente por un elemento instintivo que la convierte en un salvoconducto. Los testimonios físicos de las memoria operan así como elementos definidores del paisaje, incluyendo entre ellos la Arquitectura, entendida ahora como un lugar donde morar y habitar el universo. El propio paisaje, esta vez habitado por los hombres se convierte así en una interpretación del territorio expresada en esos hechos de la arquitectura manifestados en elementos construidos, pero también como el propio entendimiento arquitectónico de la realidad que se expresa en la palabra, las cosas, los escritos y las piedras del camino habitado, también en los símbolos, en las ideas y en las mitología que sirven para explicar un mundo que se desconoce fundamentalmente, pero que a través de esas herramientas se convierte en un lugar que se supone mejor. En este sentido cabría establecer la noción de paisaje en los mismos términos que los de la propia cultura material, aunque solamente referidos a la apropiación del territorio: llegando a un paso más de ahí, sería la propia interpretación del cosmos la que también podría incluirse en la definición. en el paisaje, ese cosmos adoptará una dimensión estrictamente interpretativa y poética que establecerá los límites de lo percibido y narrado en cada caso. El papel de la Arquitectura se sitúa así no sólo en la evidencia perceptiva más inmediata, sino en el entendimiento de lo que es y puede ser.

El paisaje y la propia arquitectura - entendida dentro de sus dos vertientes de idea y hecho se convierten de ese modo en un sistema de memoria que contribuye a la comprensión del mundo habitado. Su utilidad es innegable pues sucede que el hombre con buena memoria no se acuerda de nada porque no olvida nada<sup>9</sup>. La memoria se convierte así en una rutina derivada del hábito, como instrumento de referencia en

<sup>9</sup> Esta idea se propone de forma esplendorosa y sutil por Samuel Beckett, en *Proust*, Nostromo, Madrid, 1975 pg.31 y ss.



*Una taza de té dentro de una postal.*  
Imagen de Sergio Portanda Polo (Bolivia, 1991).

Fuente: <https://sergioportandapolo.wordpress.com/2012/11/>

proyección borrosa y uniforme separada de aquella oportunidad definitivamente perdida. Para Proust no existía gran diferencia entre la memoria de un sueño y la de la realidad, de manera que la memoria involuntaria trae no solamente el objeto pasado, sino todo lo necesario al hacer abstracción de lo útil y lo oportuno: de ese modo se ha desprendido ya de la costumbre para dar a luz lo que la experiencia nunca puede revelar en forma de realidad. El paisaje actúa así como una forma de memoria involuntaria en el tiempo, díscola e imprevisible, pero reveladora. Al igual que ocurre allí, el mundo entero se revela como paisaje en una taza de té, con un tiempo que revela la necesaria condición de mortalidad del sujeto y la propia costumbre como merma que se opone a la exaltación de su individualidad, pero que también lo libera de la obligación de recordar. La memoria actuará a la vez como acicate y calmante y solamente desde ella - paradójicamente - puede asistirse a la única compensación evasiva impuesta por su tiranía, aunque eso solamente suceda cuando la acción de la memoria involuntaria se estimula por la misma agonía de la costumbre. Se ha visto como el paisaje se constituye mediante acumulación, no sólo de cultura, sino también de intenciones, relatos, esperanzas y todo lo que constituye la esencia de los seres, de acuerdo con aquel aumento constante de la entropía que garantiza que las variables del equilibrio del proceso se mantengan. Su carácter de superposición establece las páginas del libro que debe ser llevado a la luz, aunque jamás poseído por pura imposibilidad, tal y como sostiene la Arqueología. En cualquier caso, el material inocente, piedra, ladrillo, mortero, madera o metal, queda como testimonio mudo de un indicio de lo que fue, pero que también es y tiene su propia contemporaneidad como algo vigente en la presencia del sujeto que lo descubre, en la misma presencia de todos los sujetos que lo componen, respondiendo a una lógica de la existencia cargada de mortalidad. La Arquitectura se instala en todo ello como un elemento decisivo para su definición, tanto en la vertiente de pensamiento como proyecto - anticipación de la realidad que sobreviene - como en la comprensión del espectáculo que suministra la memoria física del acto y que queda definitivamente articulado por ella. El sentido del proyecto pervive en forma de un residuo de presencia descubierto, de manera que todo lo que el pasado transmite queda impregnado de un lenguaje vivo que tiene un sentido real de vigencia, aunque ese mensaje quede inevitablemente prendido, influido y deformado por la luz del presente. En este sentido, los datos del paisaje - cualesquiera que sean - actúan en forma de revelación en el sentido borgiano, utilizando una parte mínima de las palabras del dios que los alumbra. Ese es precisamente el valor del dato construido, que responde tanto a la habilidad del pensador como a la pericia de los que construyen, pero también a los que posibilitan que el milagro se produzca, de manera que ese dato del paisaje construido - no cabe entenderlo de otra forma - sirve como soporte de continuidad y escenario para la propia existencia colmo verificación de lo que puede entenderse por pasado, pero constituye a la vez una articulación de futuro.